

Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Curso de Pós-Graduação em Literatura
Literatura Brasileira e Teoria Literária

CLEOMARI BUSATTO

NARRANDO HISTÓRIAS NO SÉCULO XXI - TRADIÇÃO E
CIBERESPAÇO

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Alai Garcia Diniz.

Florianópolis

2005

Para Alai Garcia Diniz, Gilka Girardello e Alckmar Luis dos Santos.

À Marta Moraes da Costa, Maria F. de Mello e Glória Kirinus.

Para minha irmã, Clari

e minha mãe.

Agradeço aos amigos pelo estímulo criador.

Agradeço também aos desestímulos, que funcionaram

como impulso para seguir adiante.

Agradeço à equipe de Pós-Graduação em Literatura da

Universidade Federal de Santa Catarina.

À equipe do Cetrans – Centro de Transdisciplinaridade/SP.

Agradeço à vida por ter me doado a “impulsividade generosa”.

Resumo:

Um olhar sobre os caminhos da arte de contar histórias oralmente no século XXI e a configuração de uma profissão que se estabelece a partir daí: o contador de histórias. Um olhar para a memória e para o imaginário como espaço de possibilidades, criação, maturação e materialização. Os fundamentos teóricos da arte de contar histórias. O sagrado e as vias de acesso à multidimensionalidade. Os novos suportes para a narração oral mediados pelo digital. Significados e significações desvelados no ciberespaço.

Palavras-chave:

Narração oral, contador de histórias, memória, imaginário, imaginação, meio digital, CD-ROM.

Abstract:

Approaches to the ways of art of storytelling in the 21st century, and the configuration of a new profession. This new profession is defined as a storyteller. A look into memory and into the imaginary as the realm that encompasses possibilities, creation, maturation and materialization. The theoretical foundations of the storytelling art. Sacredness and the access routes to multidimensionality. The new means used in oral narration conveyed by the digital media. Meanings unveiled in the cyberspace.

Key words:

Oral narration, storyteller, memory, imaginary, imagination, digital media, CD-ROM.

ÍNDICE

PARA COMEÇAR ...

Século XXI, ano 4	07
-------------------------	----

CAPÍTULO 1

ORALIDADE NARRATIVA E OS CONTADORES DE HISTÓRIAS

1.1 - O contador tradicional atravessa o tempo pelas veredas da recordação	13
1.2 - O contador contemporâneo e o ressurgimento de uma profissão.....	19
1.3 - A performance de uma contadora tradicional	27

CAPÍTULO 2

A ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS COMO PASSAPORTE PARA O IMAGINÁRIO

2.1 - Imagens, ritmo e intenção – Fundamentos poéticos para encantar	38
2.1.1 - Imagens	45
2.1.2 - Ritmo	54
2.1.3 - Intenção	57
2.2 - O simbólico no conto - (a) ponte para o sagrado	60

CAPÍTULO 3

A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS NO SÉCULO XXI: UM ENCONTRO MEDIADO PELO SUPORTE DIGITAL

3.1 - Cabra Cabriola - O ciberespaço e os novos suportes para a narração oral	67
--	----

3.2 - Leitura do entorno, no contorno dos cenários, onde se move um contador de histórias	83
3.2.1 - Primeiro movimento: Ao pé do fogo	84
3.2.2 - Segundo movimento: Às margens do rio	85
3.2.3 - Terceiro movimento: Ao redor da cama	85
3.2.4 - Quarto movimento: Um sopro no ciberespaço	86
3.2.5 - Das cenas às marcas de oralidade que se materializam no espaço digital	87
3.2.6 - Memória	89
3.2.7 - Tempo	92
3.2.8 - Espaço	94
3.2.9 - Recepção	95
3.2.10 - Oral e escrito	97
... E POR FIM	100
ANEXOS	
Anexo 1 - Joãozinho e Mariazinha	103
Anexo 2 - Lundu	111
Anexo 3 - Projeto Re-vivendo a nossa cultura.....	115
BIBLIOGRAFIA	129

PARA COMEÇAR ...

SÉCULO XXI, ANO 4. UMA CONTADORA DE HISTÓRIAS REFLETE SOBRE A NARRAÇÃO ORAL, ENQUANTO OS CONTOS CALAM NO SEU CORPO ...

... enquanto os contos aguardam a voz que os tornará reais, uma personagem elabora reflexões sobre a arte de contar histórias, e se enrola nas teias do tempo, ora se vendo no incunábulo desta tradição, misturada a bardos e *griots*, sherazades e avós; ora se vendo num tempo futuro, disputando o espaço com a imediatez e a instantaneidade do ciberespaço, tentando andar de braço dado com a era da informática, ao se lançar como uma cibercontadora.

Criada nas últimas décadas do século XX, a “contação de história” é um neologismo, uma expressão que se refere ao ato de contar histórias (durante o texto que se segue, estarei alternando “contação de histórias” e “narração de histórias”. Ambos querem dizer a mesma coisa. Por não estar definido para mim, qual usar, alternarei os dois conceitos). Uso, também, as definições: contador tradicional, para aquele sujeito-contador que se revela no seio da sua comunidade, e contador contemporâneo, para este sujeito-contador da atualidade, o qual elegeu a expressão “contador de histórias” para definir uma profissão que começa a tomar corpo.

Paradoxalmente, a arte, que pedia um tempo e corpo presente para se desenvolver e envolver, se integrou à velocidade da virtualidade, assumindo novas feições, como as histórias mediadas pelo digital. Esta arte já não tem como característica apenas uma provável despreensão dos antigos contadores, que se reuniam ao redor do fogo, ao pé da cama. Por outro lado, imprimiu-se nela uma sofisticação técnica, com detalhes que fazem diferença, como um texto mais elaborado sintaticamente, imagens visuais e paisagens sonoras nítidas, e apresenta um sujeito-contador com domínio dos recursos vocais e corporais. Muda a forma, muitas vezes o texto e o contexto. Também muda a intenção do contar, mas permanece o que é essencial: a condição de encantar, de significar o mundo que nos cerca, materializando e dando forma às nossas experiências.

E, neste imaginário de século XXI, vamos encontrar narrações tão distintas, em suportes tão diversos, saídas de corações e bocas tão peculiares, que só nos resta constatar, com olhos esgazeados, que essa diversidade é boa e amplia a nossa consciência ética e estética. Gostaria de apresentar uma história do tempo de agora, mas que vem de um tempo mítico. É a fala do cacique Davi Kopenawa Yanomami ¹, na qual ele nos esclarece a função da narração oral para os *yanomamis*, e também revela como o mito atua sobre o imaginário desse povo:

Os brancos desenham suas palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento. Nós guardamos as palavras dos nossos antepassados dentro de nós há muito tempo, e continuamos passando-as para os nossos filhos. As crianças, que não sabem nada dos espíritos, escutam os cantos do *xamãs*, e depois querem ver os espíritos por sua vez. É assim que, apesar de muito antigas, as palavras dos *xapiripë* ² sempre voltam a ser novas. São elas que aumentam nossos pensamentos. São elas que nos fazem ver e conhecer as coisas de longe, as coisas dos antigos. É o nosso estudo, o que nos ensina a sonhar. Deste modo, quem não bebe o sopro dos espíritos tem o pensamento curto e enfumaçado; quem não é olhado pelos *xapiripë* não sonha, só dorme como um machado no chão”. ³

No entanto, se uma minoria pensa assim, para uma boa parte dos seres humanos, o imaginário do século XXI está povoado por armas de destruições em massa, atentados terroristas, assalto à mão armada, imagens da fome e da miséria. São poucos os que ainda acreditam no sagrado contido na noite, nas palavras de *xapiripë* e no poder curativo das histórias simbólicas. Vive-se os rompantes da pós-modernidade, como a fragmentação, simultaneidade de ações, e assume-se o paradoxo da virtualidade, condição de estar em todos os lugares e não estar em parte alguma. Assume-se também a rapidez com que se processam as informações: um clique e a mensagem já está do outro lado, na maioria das vezes nem bem decifrada, nem bem elaborada. As mensagens passam a ter outro sentido, porque elas não têm mais o tempo de se assimilarem dentro de nós, para que possamos sentir a sua repercussão e a ressonância, como seria natural. Apesar disso tudo, se corre

¹ Maloca Watoriki, setembro 1998 - depoimento recolhido e traduzido por Bruce Albert.

² Os *xapiripë* são espíritos, imagens xamânicas (*utupë*) vistas pelos pajés sob a forma de miniaturas humanóides enfeitadas de ornamentos cerimoniais coloridos e brilhantes.

<http://www.socioambiental.org/pib/epi/yanomamis/espíritos.shtm> - abril, 2004.

³ <http://www.socioambiental.org/pib/portugues/indenos/yanomami.shtm#t1> - abril, 2004

atrás de sentido para as coisas. Segundo Jean Baudrillard⁴, respondemos com melancolia ao desaparecimento do sentido - a consequência da revolução do século XX, da pós-modernidade. Sem sentido viramos melancólicos.

Porém, faço eco à voz de outra leva de filósofos, não tão niilistas como Baudrillard, dentre os quais Michel Maffesoli, que crê na abertura de espírito para uma nova ordem social, baseada numa “organicidade social”⁵, em que um “pensamento audacioso seja capaz de ultrapassar os limites do racionalismo moderno e, ao mesmo tempo, de compreender os processos de interação, de mestiçagem, de interdependência que estão em ação nas sociedades complexas”⁶; que crê numa razão interna capaz de unir os opostos e aceitar a pluralidade de sentidos que se instaura nos diversos setores da sociedade; que acredita ser possível integrar sentidos - sentidos são plurais - e teoria, e dar uma dimensão sensível à progressão de conhecimento, assumindo uma “postura entusiasmante”⁷ capaz de provocar uma nova revolução a se instaurar no século XXI, uma revolução pelo “reencantamento do mundo”⁸.

É nesse panorama que vejo a contação de história como um instrumental capaz de servir de ponte para ligar as diferentes dimensões e conspirar para a recuperação dos significados que tornam as pessoas mais humanas, íntegras, solidárias, tolerantes, dotadas de compaixão e capazes de estar com. Michel Maffesoli nos faz repensar os conceitos. Ele usa “pessoa”, que para ele quer dizer “quem tem identificações múltiplas no âmbito de uma teatralidade global e desempenha papéis emocionais”⁹. Vejo o contar história como um ato social e coletivo, que se materializa por meio de uma escuta afetiva e efetiva.

Ao mesmo tempo em que assistimos ao saudável retorno das narrações orais em diversos setores da sociedade - já que, anteriormente, ela se mantinha presente em alguns poucos locais, como a escola, a biblioteca - por meio da presença dos contadores de história que se espalham por todos os cantos do planeta, talvez movidos por um traço primeiro, um impulso de transcender o real através do imaginário, para dar forma à complexidade das

⁴ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. p. 199.

⁵ MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 37.

⁶ Op. cit., p. 37.

⁷ Op. cit., p. 71.

⁸ Op. cit., p. 104.

⁹ Op. cit., p. 107.

vivências, vamos encontrar as histórias migrando para outros meios, ainda que mediados pela presença humana, como no caso das narrações digitais, assunto de um dos capítulos desta dissertação.

Para maior clareza desse processo, o texto foi dividido em três capítulos. O objeto de estudo da pesquisa é a narração oral, e o fio condutor para o seu desenvolvimento será analisá-la sob três enfoques. O primeiro está relacionado ao narrar enquanto ação que se liga a *recordare*, re-cordar (*cor*, *cordis*: coração, em latim), trazer para o coração o que estava na memória, e fazer da memória um coração, numa relação com a narração original, no sentido de narração que se ouviu primeiro, a que primeiro despertou no imaginário. Quando conto uma história é a história que se narra através de mim. Eu me torno a história. Eu me torno a minha própria história. Neste contexto, o contador de histórias é também um espectador, um leitor. Ao trazer do coração para o corpo presente as histórias narradas e suas significações, ativa-se a instância do recordar a si próprio, da experiência vivida.

Num segundo momento, observo a ação do contador, que é ao mesmo tempo ator e personagem das histórias narradas. Nessa situação dramático-poética, o narrador se metamorfoseia num outro para narrar, há um distanciamento e, simultaneamente, um envolvimento com o objeto da ação. É um estar dentro e além da ação. Como o narrador está consciente da sua performance, não há como ignorar as impressões do conto e as marcas que ele já deixou e deixa naquele exato momento em que está sendo narrado.

Essas reflexões estão inseridas no capítulo 1, que está dividido em três partes: na primeira, a memória e o contador de histórias; na segunda, uma abordagem sobre a atuação do contador de história e uma amostra do panorama global dessa ação; por fim, a narração de uma contadora tradicional e a análise dessa performance.

O segundo enfoque é para a narração em si, enquanto arte, e enquanto portadora de conteúdos simbólicos que atuam sobre o imaginário. No capítulo 2 é proposto um olhar sobre os fundamentos teóricos-poéticos da narração oral, a partir do que, a meu ver, são os elementos constitutivos de uma narração: imagens, ritmos e intenções. Um subitem aborda a narração oral enquanto experiência multidimensional, ao abarcar a experiência do mítico e do sagrado. Aqui um breve olhar sobre as significações propostas pelos contos.

O terceiro enfoque é para a narração no meio digital e os seus desdobramentos. Aqui, espectador se encontra só, diante do contador virtual, e o contador assiste a si mesmo, sozinho, ainda mais distanciando da sua ação. Nessa situação, pode-se investigar quais são os efeitos de uma narração na sociedade do espetáculo e até que ponto ela pode recuperar os sentidos desse contar primeiro, desse recordar como um movimento poético, de paixão e de memória do universo mítico-narrativo, do qual o espectador pode ou não ter feito parte. Inicialmente, apresento uma análise de *Cabra Cabriola*, uma lenda brasileira traduzida para a linguagem do CD-ROM, enquanto a segunda parte é a teorização sobre o suporte e as suas possibilidades junto à narração oral.

Nos anexos constam duas histórias recolhidas de uma narradora tradicional, em que pode se observar a hibridez dos contos, já que eles carregam referências de diferentes fontes. Também no anexo é apresentado um projeto educacional realizado em meio digital, e que tem como elemento propulsor um CD-ROM com contos da tradição oral intitulado “Contos e encantos dos 4 cantos do mundo.”¹⁰

¹⁰ BUSATTO, Cléo. Contos e encantos dos 4 cantos do mundo. CD-ROM. Curitiba, 2003.

Capítulo 1

ORALIDADE NARRATIVA E OS CONTADORES DE HISTÓRIAS

1.1 - O contador tradicional atravessa o tempo pelas veredas da recordação

*A mulher e o homem sonhavam que
Deus os estava sonhando.
Deus os sonhava enquanto cantava
e agitava suas maracas,
envolvido em fumaça de tabaco,
e se sentia feliz e também estremecido
pela dúvida e o mistério ...*

*Eduardo Galeano*¹

... e no início era assim, dizem os índios makiritare. Num tempo que se perdeu nos tempos, num mundo ainda pleno de magia, este era o universo do contador de histórias e por onde ele se movia. E assim foi durante séculos, e continua sendo até hoje: histórias existem para serem contadas, serem ouvidas e conservarem aceso o enredo da humanidade. O contador narra para se sentir vivo, para transformar sua história pessoal numa epopéia, uma narrativa essencial. Esse personagem e suas palavras aladas sempre estiveram presentes na alma da comunidade. Ele recebeu vários nomes através dos tempos: era o *rapsodo* para os gregos; o *griot* para os africanos; o *bardo* para os celtas; ou simplesmente o *contador de histórias*, o “portador da voz poética”². Era um sujeito que se valiam da narração oral como via para organizar o caos, perpetuar e propagar os mitos fundacionais das suas culturas. Um sujeito que mantinha vivo o pensamento do seu povo por meio da memória prodigiosa e que o divulga por meio da arte. Sua forma de expressão, a voz manifestada por meio de um corpo receptivo e maleável.

¹ GALEANO, Eduardo. *Nascimentos* - Memória do fogo (1). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 23.

² ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 57.

Da lembrança desse instante que se perdeu no tempo até o século XXI, alguma coisa mudou. Não os contadores de histórias e sua opção pela palavra, mas antes, a forma como elas são apresentadas por eles. Nessa pesquisa procurei ficar atenta aos contadores, suas narrações e as especificidades das histórias narradas oralmente. Para traçar esse caminho por onde vai e vem o contador de histórias, pretendo situá-lo no tempo e no espaço, ao lhe atribuir uma denominação. Num primeiro momento, vamos encontrar o contador tradicional, aquele sujeito que estava inserido nas comunidades onde prevalecia uma oralidade primária ou mista (uso o tempo passado, porque atualmente essas culturas praticamente não existem mais). A conceituação utilizada aqui provém das pesquisas de Paul Zumthor, que aponta para três modalidades de oralidade, que permeiam as diferentes comunidades culturais, sendo a primeira a oralidade primária, cujos representantes não comportariam nenhum contato com a escrita. Na outra categoria, oralidade mista, os seus sujeitos já convivem com a escritura, porém ela pouco influi no seu cotidiano; e, na oralidade segunda, existe a apropriação da escrita para manutenção do oral.³

Walter Ong, por sua vez, utiliza o conceito oralidade primária para culturas que desconhecem a escrita e a impressão, e oralidade secundária, para a atual cultura tecnológica, lembrando que atualmente é difícil encontrar sociedades que se encaixam nessa categoria de oralidade primária, já que praticamente todas as culturas estão de alguma forma em contato com a escrita, ou minimamente sentem a sua influência.⁴

Esse contador tradicional faz parte de um grupo social que retém as informações por meio da oralidade, seja por ser analfabeto ou, quando vivendo numa comunidade letrada, por não se deixar influenciar pela escrita, apesar de ela estar presente no seu dia-a-dia. W. Ong conceitua esses sujeitos como participantes da “cultura verbomotora”⁵, ou seja, pessoas que convivem com a palavra escrita, mas não lançam mão dela para significar o seu cotidiano, procurando se orientar mais pelo oral do que pela técnica da escrita. Ele é um comunicador que adquiriu o dom de narrar influenciado pelo meio em que habita, transformando-se na memória coletiva da sua comunidade e transmitindo, por meio dos contos, lendas e mitos, as raízes culturais do seu povo. Na América Latina ele é chamado de *cuentero popular*.

³ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.18.

⁴ ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998. p.19.

⁵ Op. cit., p. 81.

Atualmente, esses sujeitos-narradores-contadores, herdeiros da tradição da oralidade, já se encontram inseridos num contexto mediado pelos novos meios de comunicação e transmissão de saber. Estão por aí, nas comunidades centrais ou periféricas dos grandes centros urbanos; na zona rural; nas comunidades litorâneas ao longo da costa do Brasil; escondidos nos campos; nas matas; na beira dos rios e igarapés; pântanos e restingas; ilhas marítimas e fluviais. Porém, com um diferencial: eles ainda mantêm o tempo preso nos seus atos e nas suas palavras. Um tempo que, para nós, que vivemos o urbano e seus desdobramentos, está quase esquecido, pois somos envoltos por outras malhas, achamos sentidos não mais na comunicação oral proveniente da tradição e da experiência direta, mas antes no que nos chega pela Internet, pelos jornais diários, pelos noticiários do rádio e da TV.

Para a atual sociedade de consumo, contar histórias pode ser interpretado como perda de tempo. É só observar a pouca paciência que se tem para ouvir o outro. Gostaria de esclarecer que me refiro à regra e não às exceções. E, na seqüência, procuro mostrar o outro lado, o da urgência em recuperar o tempo de ouvir. Nesse tempo de produção, parece que não há disponibilidade e serenidade para ouvir histórias, apesar do crescente interesse que se tem observado pela narração oral. Esse estado de espírito, o ouvir, que pede quietura interna, qualidade seminal para a audição plena, foi substituído pela pressa e pelo agastamento típico de quem já detém informações suficientes para o viver. A grande confusão da pós-modernidade parece residir também por aqui. Vivemos num mundo regido pela informação, onde os acontecimentos através do planeta e fora dele são transmitidos quase que simultaneamente a todos os povos da Terra. As tragédias mundiais se esgueiram no conforto dos lares, as informações chegam já decifradas, explicadas, carregadas de efeitos e afetos, deixando a impressão de ser o ato, fato íntimo do morador daquele lar. Narrações do mundo de agora, similares às narrações do mundo de outrora, quando as notícias também circulavam entre os povos por meio da narração oral, por meio da voz do contador de histórias, no entanto com um diferencial, elas faziam ou não sentido para o ouvinte, de acordo com a sua história e o contexto em que o sujeito vivia.

Walter Benjamin nos lembra que a imprensa, forma de comunicação que surge com a burguesia e com o advento do capitalismo, e um dos seus instrumentos mais importantes, traz a notícia já interpretada, verificada, o que lhe confere autoridade. Porém, a informação veiculada pela imprensa

deixa de lado o fantástico, o maravilhoso e a reticência, características das narrações orais, que se encarregam de gerar encantamento enquanto narram, prolongando a história com divagações, digressões, dilatando o tempo narrativo e levando o ouvinte para onde eles desejarem.

O mérito da informação reduz-se ao instante em que era nova. Vive apenas nesse instante, precisa entregar-se inteiramente a ele, e, sem perda de tempo, comprometer-se com ele. Com a narração é diferente: ela não se exaure. Conserva coesa a sua força e é capaz de desdobramentos mesmo depois de passado muito tempo.⁶

O bom contador de histórias traz esses códigos para a narração. Isso ocorre com frequência com o contador tradicional que, muitas vezes, de uma forma até intuitiva, ainda que sem saber, deixa a narração aberta, não conclui, compactuando, dessa forma, com as mais avançadas teorias da recepção literária. Sua narração expõe vazios, convida o ouvinte a ser o intérprete daquilo que é narrado. Convém lembrar que o contador tradicional, ao narrar os contos da tradição popular: contos de fadas, lendas, mitos, causos, já se depara com uma particularidade desses contos, que é a de abrir espaço para que possamos imaginar o que irá acontecer depois do “... e foram felizes para sempre”; ou ainda, nos estimula a imaginar o que aconteceu no intervalo de cem anos, período que durou o feitiço da *Bela Adormecida*; o que aconteceu com o pai da pequena menina de *Os sete corvos*, enquanto ela seguia em busca dos irmãos, até o sol, até a lua e às estrelas; ou como terá sido a transformação de *Cobra Norato* em homem, e o que teria se passado no íntimo do guerreiro antes de desencantar a cobra. Convém lembrar que contos de fadas, mitos ou lendas são criações com centenas de anos e que o conceito de obra aberta é do século XX. Ainda seguindo esse raciocínio, se o texto narrado é um relato pessoal, um fato vivido, ele é muitas vezes pontuado por pausas e silêncios, o tempo da memória do contador e também a trilha, que leva o ouvinte até o cenário da ação narrada, para repousar ali sua imaginação. Esses detalhes, nunca explicados, nunca preenchidos pelo conto e, conseqüentemente, pelo contador de histórias, transformam o ouvinte numa grande interrogação e se tornam elementos de encantamento e envolvimento, pois cabe ao ouvinte significar o narrado de acordo com seus referenciais internos.

⁶ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 62.

O contador tradicional não aprendeu essa técnica (deixar a narração aberta) em nenhum curso para contador de histórias, mas antes no próprio ato da narração e no transcorrer da vida cotidiana. Isso é apontado por W. Ong como uma das características do pensamento das culturas orais, que relacionam as histórias a fatos da atividade humana⁷. W. Benjamin também cita esse sujeito orientado para o prático, que retira da existência suas histórias, pois nas sociedades orientadas pelo oral a vida vivida jorra histórias. Ele lembra o universo do contador artesanal, para quem as narrações eram trocas de experiências:

A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores (...) quando alguém faz uma viagem, então tem alguma coisa para contar, diz a voz do povo, e imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas não é com menos prazer que se ouve aquele que, vivendo honestamente do seu trabalho, ficou em casa e conhece as histórias e tradições de sua terra.⁸

O contador tradicional identifica-se com o conhecido e retira os significados do momento presente⁹, construindo a sua leitura de mundo a partir da interpretação do universo cultural do qual faz parte, para depois compartilhar com seu ouvinte, socializando o saber e caracterizando o ato de contar como um momento de elaboração das suas próprias crenças. Na pesquisa realizada sobre a oralidade no pantanal brasileiro, Frederico A. G. Fernandes constatou que os contadores pantaneiros narram com cautela, inicialmente atribuindo a autoria da história à outra pessoa, de quem teria ouvido o relato. Percebem o impacto que a narração causa no ouvinte, e se este demonstra crédito no que está sendo narrado, assumem a autoria da história e passam a narrar na primeira pessoa, ou seja, admitem que é uma experiência pessoal. Quando isso ocorre, o contador de histórias adquire autoridade, a qual só é conferida ao se acreditar no narrador.¹⁰

Muitas vezes o contador tradicional reúne em torno de si o fantástico e o sobrenatural, e aceita a história como sua, ou seja, mais do que ter ouvido essa história, em alguns casos o narrado foi fato que aconteceu com o contador. Pesquisas como essa, citada de F. Fernandes, demonstram que a narração

⁷ ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998. p. 54.

⁸ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 58.

⁹ ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998. p. 57.

¹⁰ FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.) *Oralidade no Pantanal: vozes e saberes na pesquisa de campo*. In: *Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: Eduel, 2003. p. 54.

oral de histórias continua a fazer parte do imaginário de diversos grupos sociais. Ainda no mesmo livro organizado por esse pesquisador se encontra outro ensaio, uma pesquisa de relatos orais recolhidos entre os moradores da cidade de Bragança, estado do Pará.

Indago sobre as audiências e eles contam que a tradição do contar histórias está em via de extinção, pois não há mais público para ouvir e indicam como justificativa a falta de tempo ou o desinteresse pelas coisas do passado. Esta fala é contradita pela ação: sempre que vou ao encontro dos narradores, uma audiência está à espera (...) não contêm a língua e começam a solicitar esta ou aquela peça do repertório e, ainda, interferem com consertos no espetáculo que se desenrola, fazem vocalizes ou solam partes do contado. A platéia conhece o repertório e também narra fragmentos das histórias em performance (provavelmente, alguns já são repassadores ou se tornarão imortalizadores da experiência de narrar).¹¹

Em 1935, ano em que escreveu “O narrador”, W. Benjamim disse que o contador de histórias estava com os dias contados, porque o “lado épico da verdade, a sabedoria” estaria agonizando¹², porém relatos como esses mostram que o contador de histórias se mantém vivo, ativo, desafiando as novas tecnologias e apropriando-se delas com a sua arte de narrar. As últimas décadas do século XX se encarregaram de trazer novamente para cena esse personagem, seja por força de um modismo, seja por uma necessidade inerente ao homem de se comunicar por meio da fala estética, atuando artisticamente com a palavra. Vale lembrar também que a contação de histórias, ou narração oral de histórias, permite ao sujeito que conta e ao sujeito que ouve um contato com outras dimensões do seu ser e da realidade que o cerca, ou seja, um aspecto desta sabedoria citada por Benjamim entra em cena, outra vez. Na atualidade convivem, no mesmo espaço, o contador da tradição e o contador contemporâneo. Uma das nuances desse último é transformar a narração oral numa “oratura: um espaço de recriação simbólica e estética, que ganha sentido como troca entre artista e público, a exemplo de outras artes, numa relação direta.”¹³ Tempos e contextos distintos marcando a presença dos contadores de histórias.

¹¹ FARES, Josebel A. Imagens da matinta perera em contexto amazônico. In: *Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: Eduel, 2003. p. 29.

¹² BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 59.

¹³ BELLO, Sergio Carneiro. Por que devemos contar histórias na escola? In: *Baú e chaves da narração de histórias*. Florianópolis: SESC-SC, 2004. p. 158.

1.2 - O contador contemporâneo e o ressurgimento de uma profissão

*É nesse caos de começo de milênio
que a imaginação criadora pode operar
como a possibilidade humana de conceber
o desenho de um mundo melhor.
Por isso,
talvez a arte de contar histórias
esteja renascendo por toda parte.*

*Regina Machado*¹⁴

Eles chegam de todas as partes: Norte, Sul, Leste, Oeste. Vêm vestidos de vermelho, azul e amarelo; fitas coloridas penduradas pelo corpo; vêm com jeito de palhaço ou de princesa; outros vestidos de si próprio. Alguns trazem consigo instrumentos sonoros, músicos e cantores; outros são eles próprios músicos e cantores; alguns portam malas, bonecos, fantoches, panos, chapéus, tapetes, bonés, caixas de fósforo, mímica, humor; outros nada trazem, apenas vão chegando, contando, cantando, deixando leitura, múltiplas leituras aos seus ouvintes hipnotizados. Eles estão por toda parte: escolas, bibliotecas, creches, asilos de idosos, abrigos de crianças, de jovens, hospitais, feiras, congressos. Organizam-se em encontros, festivais, associações e rodas.¹⁵ Fundam espaços, ministram cursos, mantêm páginas na www, fórum de discussão virtual, e cobram, muitas vezes, altos preços pela sua atuação. Eles são os contadores de história do século XXI. Estão presentes nos quatro cantos do mundo.

Em “O narrador”, W. Benjamin afirma que

¹⁴ MACHADO, Regina. *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004. p. 15.

¹⁵ Só na América Latina são mais de vinte encontros organizados por instituições, como universidades, ou pelos próprios contadores de histórias, que se organizam, buscam verbas e fazem o encontro acontecer, muitas vezes sem qualquer vínculo oficial.

torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa direito. É cada vez mais freqüente espalhar-se em volta o embaraço quando se anuncia o desejo de ouvir uma história. É como se uma faculdade que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja: a troca de experiências.¹⁶

Essa afirmativa, apenas em parte, soa pertinente para os tempos atuais, pois hoje em dia quem conta, conta sabendo, ou pelo menos se pretende assim, e se não sabe contar, corre atrás, faz curso, se informa, se forma, e aprende contando. As buscas multiplicaram-se, e a troca de experiências se configura como condição inerente à narração oral de histórias, pois o ato de narrar em si já é uma experiência compartilhada. No depoimento de Tânia Fernandes, professora, durante uma sessão da Roda de Histórias/ PUCPR podemos sentir um dos olhares lançados sobre essa arte:

Acho que o contador precisa, antes de ele querer contar uma história, encarar sua própria história. E nós temos dificuldades, muitas vezes, de parar nessa correria do tempo, de você precisar de dinheiro, de você ter que pagar conta, de você ter que correr atrás de um currículo cada vez melhor pra se manter no trabalho. A gente vai esquecendo da nossa história pessoal. Então nesse sentido, eu acho que o contador de histórias precisa encarar sua história, rever, reviver ela, aí você vai ter condições de contar alguma coisa pra uma pessoa sabendo que aquilo que você tá contando pode mexer profundamente no outro. E talvez essa seja a função do contador de histórias. Uma função que vai muito além de uma comunicação. É uma comunicação interior, porque ela vai mexer com coisas que estão lá na gente, guardadinhas.

O momento é outro, distante daquela década de 30 do século passado, quando W. Benjamin refletia a narração oral. Porém, continuamos na mesma busca, ou seja, vamos atrás do que pode fazer eco e ressoar no nosso interior. Contudo, há que se pensar, sim, nas transformações impingidas pelo tempo e que provocaram mudanças na sociedade atual. Há que se pensar nas diferentes organizações comunicacionais da atualidade, na diversidade marcada pelo avanço das novas tecnologias, da propagação que os meios telemáticos alcançaram nessas últimas cinco décadas e na complexidade cultural em que se move o contador de histórias contemporâneo. Erick Havelock fala a respeito desse retorno à oralidade:

¹⁶ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 58.

Na América, a proliferação de novos meios de comunicação de massa estimulou um novo interesse pelo estudo da comunicação em si. (...) Quais são as suas formas, seus métodos e seus objetivos? No horizonte desses problemas, uma pesquisa das formas e efeitos da comunicação oral desempenha um papel de destaque. Como sugerem os estudos de McLuhan e Ong, a cultura de nossa geração está a assistir a um reviver da oralidade como um modo de comunicação viável, com uma longa história ancestral.¹⁷

De fato, a narração oral, essa função, essa arte comunicacional, que correu o risco de se perder pelos caminhos do tempo, quando surgiram novos suportes para a transmissão dos saberes, reapareceu nas últimas décadas do século XX, num imaginário distinto, pois chegou com uma cara diferente do que já se viu. A contação de história, que para alguns contadores latino-americanos é chamada de *narración oral escênica*, assume-se agora como um espetáculo de narração oral e seus contadores apresentam performances elaboradas, dominam técnicas e adotam critérios na seleção do seu repertório. Eles se apropriam da vocalidade¹⁸ para levar um texto (seja ele recolhido por meio de registros orais ou escritos) aos seus ouvintes, estejam eles no teatro, na sala de aula, em casa, na rua, na fábrica, na festa, no parque ou no *shopping center*.

O contador contemporâneo atua num regime de oralidade secundária¹⁹, ou seja, encontra-se inserido no contexto de uma cultura letrada, se apropria da escrita, da impressão e das novas tecnologias. Surge em diferentes setores da sociedade atual movido pelo desejo de fazer de sua voz uma marca na sua comunidade e ávido por mergulhar nos segredos da narração. Carrega consigo influências do seu tempo e dos meios de comunicação que o cerca: imprensa escrita, rádio, TV, telefone, Internet. Carrega para a sua narração marcas de outras artes, como o teatro, a poesia, a declamação, a dança, a mímica, o canto. Constrói a sua arte por meio da experiência que traz da sua história pessoal, ou dos cursos que se proliferaram nos últimos anos. A formação do contador ainda ocorre na informalidade, porém a institucionalização da arte de contar já vem acontecendo: em algumas universidades, por meio de cursos de extensão; por órgãos públicos de cultura e educação; organizações privadas, como o SESC (o SESC-SC tem formado contadores pelo interior do estado de Santa Catarina, com cursos consistentes e bem fundamentados); organizações não-governamentais, como o Leia Brasil, e os tantos espaços privados

¹⁷ HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia*. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 148.

¹⁸ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 21.

¹⁹ ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998. p. 19.

que ministram oficinas nessa categoria. Os contadores da contemporaneidade freqüentam encontros de narração oral, buscam novidades na área e criam espaços para se apresentar.²⁰

O contador contemporâneo agenda e se prepara para a sua apresentação, ajusta-se ao espaço físico, muitas vezes usa um figurino que o caracteriza enquanto personagem-narrador, aguarda o público entrar, e só então inicia o espetáculo, em alguns casos permeado por aparatos cênicos. Esse personagem é presença certa nas bibliotecas, feiras de livros, livrarias e escolas. A narração oral está ligada ao contexto pedagógico, e não é raro encontrar a solicitação do contador de história para dinamizar o processo de leitura. Mas ela já começa a ocupar outros espaços, talvez nunca imaginados pelo contador tradicional. Eventos inusitados, como jantares especiais, festas sofisticadas e encontro de amigos passam a ser ambientes onde soa a voz do contador contemporâneo. A narração de histórias no século XXI tem se configurado como profissão e, mesmo sem ser regulamentada, ela funciona assim, e já ocorrem acordos entre os profissionais, seja com relação aos preços praticados pelo mercado, abordagem política, ética ou estética dessa nova atividade.

Porém, ao situar a narração oral como profissão e não como arte corre-se o risco de perder a sua característica de ser uma prática, por meio da qual se tenta recuperar o tempo circular e mítico. Quando o contador tradicional narra, o seu improviso convive harmonicamente com o imprevisível (entradas e saídas de pessoas, por exemplo), e diante da solicitação de um visitante que solicita a sua voz, um fragmento da memória se desperta. Porém, não é raro ocorrer entre os contadores contemporâneos uma indisponibilidade para contar histórias em espaços que não geram lucro. Isso nos leva a refletir sobre a arte de contar histórias: até que ponto ela é mais um produto de consumo da indústria do lazer? Até que ponto uma profissão? Até onde uma expressão simbólica/artística mediada pelas ritualidades? E como conciliar profissão com arte?

²⁰ Aqui no Brasil a prática dos encontros de contadores ainda é esparsa, mas em alguns países da América ela já acontece, sistematicamente, há mais de quinze anos, como na Argentina, Colômbia, Cuba, Chile, Equador, Peru, Bolívia, México, Uruguai, Estados Unidos, Costa Rica, Venezuela. No Rio de Janeiro, realiza-se o Simpósio Internacional de Contadores de Histórias, que teve no ano de 2004 a sua quarta edição. Já o SESC-SC realizou, em 2004, a segunda Maratona de Contos em Florianópolis – SC. Dados sobre esses encontros podem ser encontrados no livro: *Unicuento - Un sueño hecho palabra*. Cali/Colômbia: Universidad Santiago de Cali, 2002 de Jorge E. Oláya Garcerá.

Ao se pensar a narração oral como uma criação do espírito animado e ancorado na memória, pode-se pensar também nas rupturas dos sentidos de arte: arte enquanto espaço que funde o sagrado com o profano, e arte enquanto resultado da produção da sociedade de consumo. Talvez seja também por esta via que se pode refletir sobre a função do contador de histórias no século XXI, e em que medida contar histórias na sociedade pós-moderna pode recuperar na memória uma função ancestral e arquetípica, provocar a suspensão do tempo cronológico apresentando um outro tempo, reencantando o mundo, despertando a paixão e a lembrança do universo mítico do qual todos fazemos parte, numa espécie de teia coletiva que se forma a partir do momento em que os contos soam e apresentam situações simbólicas.

Então, como contar histórias e fazer dessa ação uma profissão, sem perder o fio que conduz para dentro, ao centro? Como conciliar uma prática artística, estar numa situação de performance animando fenômenos sensíveis, estabelecendo um ato comunicacional e, simultaneamente, sustentando o tempo do vivido e significado, tocando e sendo tocado pelo conto, e fazer disso um trabalho remunerado? ²¹

O contador de histórias do século XXI é um *performer*, um realizador, um artista. Ele atua numa área muito próxima às artes cênicas, sem dúvida, mas contar histórias não é como atuar numa peça de teatro. O que separa a narração oral do espetáculo cênico são marcas frágeis, quase imperceptíveis, já que os elementos constitutivos de cada uma delas são praticamente os mesmos. São marcas pontuadas por pequenos detalhes, o que parecem distinguir a contação de histórias do teatro. O olhar é uma delas. A contação de histórias pede olho no olho, intimidade e cumplicidade com o ouvinte, enquanto que na ação teatral, na maioria das vezes, atua-se com o conceito da quarta parede, ou seja, estabelece-se um distanciamento entre ator e espectador, muitas vezes originado pelo espaço físico onde a ação cênica ocorre. Já na contação de histórias prioriza-se espaços onde o contador possa estar o mais próximo possível do ouvinte, propondo, assim, uma comunhão entre quem narra e quem ouve.

Isso, por si, já estabelece a ação do contador como *performer*, já que é próprio da performance oferecer-se ao público e, em contrapartida, aceitar a sua intervenção. A contação de histórias, como a performance, é uma linguagem artística multidisciplinar, pois envolve letra feito voz, movimento feito

²¹ DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Lisboa: Edições 70 Lda, 1996. p. 94.

imagem visual, som feito paisagem sonora. Na narração oral, como na performance, considera-se o corpo do artista como objeto da arte. Com isso, quero dizer que algumas vezes o contador de histórias transforma seu corpo em cenário da ação, traz o texto impresso na pele, cria corporalmente (enquanto narra) imagens dos espaços por onde a história desliza. Já no teatro (com exceção de algumas linhas contemporâneas que propõe como pesquisa na linguagem a intervenção do público e, por isso, distingue-se do teatro clássico e aproxima-se da performance) o corpo do ator limita-se a representar um outro, seja dentro de uma perspectiva realista ou não. Nas artes cênicas, busca-se o gesto exato de cada personagem, sua voz, seu pensamento, de tal maneira que ele se apresente inteiro para nós. Na narração oral não se representa um personagem, antes, se sugere, se apresenta, e deixa-se ao ouvinte a construção desse personagem, do espaço e da ação, de acordo com os seus referenciais internos. É o que chamo de arte da representação – o teatro, e arte da apresentação – a narração oral. Porém, essa é uma visão bem particular que se refere a um estilo de contação de histórias.

A efemeridade da ação performática também é característica da ação narrativa oral. Uma contação de histórias nunca irá se repetir, por mais que a história narrada esteja memorizada, palavra por palavra. A possibilidade de participação, não só intelectual e emocional, mas física do público, faz com que ela seja única, pois pode sofrer alterações por conta da platéia.

No que diz respeito a essa distinção, já dizia a inglesa Marie L. Shedlock, em seu livro *The art of the story-teller*, de 1915, que contar histórias é uma performance de alto padrão e muito mais difícil que representar um papel no palco.²² Ao procurar entender essa afirmação, busquei alguns argumentos técnicos que pudessem justificar essa fala. Noto que, de fato, o espaço físico tradicional do teatro, o palco italiano, por exemplo, distancia o ator da platéia e até mesmo o protege de possíveis interferências. O ator conta com diversos suportes técnicos, como a iluminação, a qual cria uma barreira espacial; a trilha sonora, que auxilia na criação de diferentes atmosferas; a réplica dos outros atores, que talvez seja a grande marca da arte cênica, já que é ela que estabelece o jogo entre dois ou mais sujeitos em cena. Mesmo no monólogo, com a presença solitária do ator no palco, encontramos sinais visíveis que o diferencia da contação de histórias, como a concepção de um personagem que é representado com veracidade e o uso desses elementos cênicos que propõe o distanciamento da platéia.

²² SHEDLOCK, Marie L. Da introdução de A arte do contador de histórias. In: *Baú e chaves da narração de histórias*. Florianópolis: SESC SC, 2004. p. 23 e p. 27.

Uma das particularidades da narração oral é que a sua ação acontece sem que sejam necessários os recursos técnicos como os já citados. Numa narração, quanto mais perto o público do narrador, mais pessoal e particularizada fica a narração. Somente esse detalhe já muda a atuação do artista, seja ele o contador de histórias, o ator ou o bailarino. Muitas são as maneiras de se contar uma história. O teatro é uma delas, assim como o cinema, a música, a dança, a pintura, a literatura, entre tantas. Se encontramos diferenças, também encontramos elementos únicos às duas expressões artísticas, como a capacidade de lidar com a memória das emoções, criação de imagens internas que se projetam durante a atuação, domínio técnico do corpo e da voz, capacidade de concentração na ação, ciência de estar presente no espaço físico onde se desenrola a ação, clareza das intenções e dos objetivos que permeiam um texto, e um sentimento de verdade que perpassa essas performances. Esses elementos que foram sinalizados pelo teórico Constantin Stanislavski são únicos para as duas formas de atuação.

Mesmo assim acredito que narração oral de histórias ou contação de histórias é outra coisa. Aqui entra em cena o sujeito-narrador oral e sua técnica peculiar, que é envolver o ouvinte, usando como suporte apenas o seu corpo e a sua voz. Ao se falar em técnica, deve se lembrar que ela é um recurso a ser apreendido, para, em seguida, ser esquecido. Pois, se contar histórias é uma arte, uma necessidade humana, então o artista da palavra materializada precisa ter um domínio profundo da técnica a ponto de interiorizá-la e não precisar conscientemente dela durante a sua apresentação. Nesse momento de fruição artística o que transparece não é a técnica, mas, antes, a vida.

Considerando os mais recentes estudos sobre oralidade, é consensual que a narração oral seja vista como representante de gêneros dramáticos contemporâneos. Ela vem marcada por atributos éticos e estéticos. Adquire um papel transgressor, crítico e político ao dar voz às minorias, recuperando a cidadania. Em alguns casos, o contador apropria-se da narração com o objetivo de despertar o riso, por meio do cômico que escorre das histórias apropriadamente escolhidas para esse fim; assume, dessa forma, uma objeção contra as forças opressoras.²³

²³ Observei, no ano de 2004, no *XVIII Encuentro Nacional y XI Internacional de Contadores de Historias y Leyendas*, em Buga, Colômbia, como a palavra expressa pelo *narrador oral escênico*, na América Latina, é uma palavra que recupera e solicita a permanência da cultura local.

A narração oral é política e transgressora quando agrega os ouvintes, seja na rua, na praça, e subverte o tempo linear, a pressa, quebra a resistência em ouvir a voz do outro, rompe as defesas do passante com a graça do contador, liberta o sujeito das normas e oferece indagações, questionamentos, alegria, riso, descontração, aproximação, harmonia, fraternidade.

Seus predicados estéticos se manifestam com o domínio do ritmo, a clareza das intenções e a capacidade de dar forma às palavras por meio de um corpo expressivo e expressão dos afetos. Isso lhe confere um espaço de reflexão nas recentes teorias literárias. Pode-se considerar aqui que o texto transmitido oralmente se insere na categoria de performance, pois, segundo Éster J. Langdon, a performance “é um ato de comunicação que se distingue de outros atos da fala principalmente por sua função expressiva ou poética”²⁴. Isso faz da narração oral um espetáculo de arte.

Performance: objeto de estudo de vários autores, entre eles Paul Zumthor, o qual vê performance como a ação que comunica a obra, onde obra é aquilo que se transmite poeticamente, composta pelo texto, ritmo, intenções, e texto, um apanhado de sinais gráficos inseridos num contexto. “Do texto, a voz em performance extrai a obra”²⁵, nos diz ele. Considero a narração oral uma performance que revela um ato coletivo e interativo, em que emissor e receptor entram em consonância no momento presente, envolvidos por sons e silêncios, movimentos e quietudes, num pulsar de afetos que transcendem o espaço físico onde ocorre a ação.

Ao refletir sobre o ato performático e o seu intérprete, Zumthor se remete aos cantadores-contadores da Idade Média, num tempo em que essa forma de transmitir o texto era aceita e reconhecida como um ato de comunicação. Porém, neste início de século XXI, com o homem habitando o ciberespaço, com cabos e satélites servindo de ponte entre os sujeitos, com as notícias chegando em tempo real, é de supor que não haveria mais espaço para este contador de histórias e sua ancestral forma de se comunicar, considerando que esta prática implica intimidade e proximidade, diálogo que cruza o espaço entre emissor e receptor, mesmo quando apenas um fala, num “diálogo sem dominante e sem

²⁴ LANGDON, Éster J. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. In: *Horizontes antropológicos*. Porto Alegre: 1999. p. 25.

²⁵ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 220.

dominado”.²⁶ Porém, atualmente, não apenas se abre a sala para o contador de histórias, como se busca por ele. Talvez isso seja uma tentativa de recuperar o olhar subjetivo para a vida ameaçado pelo pragmatismo da contemporaneidade e a possibilidade de abrir espaço para o imaginário criador. A performance do contador de histórias propicia a ampliação do horizonte simbólico e traz aquela sensação de conforto e aconchego para o nosso mundo interior.

Está formada a rede mundial dos contadores de histórias. Esse movimento já tem a sua imagem poética, e ela nos foi oferecida pela professora Gilka Girardello, do departamento de Educação da Universidade Federal de Santa Catarina: uma floresta de sequóia. Essa árvore antiquíssima e de grande porte tem as raízes curtas, porém, num movimento coletivo, elas se amparam mutuamente. Suas raízes se entrelaçam no solo formando uma grande teia que lhes dá sustentação. Acredito que o movimento dos contadores de história está apenas começando, e à parte os modismos que o envolve, ele resistirá, porque a humanidade e o planeta conspiram por graça e beleza, e o contador de histórias pode ser o sujeito-conspirador que vislumbra a permanência do mítico-simbólico, que transparece por entre as ramagens da floresta dos contos.

1.3 - A performance de uma contadora tradicional

*Quando alguém recolhe um conto tradicional
e o repassa à linguagem escrita,
é como se lhe tirasse uma fotografia,
um instantâneo desse conto nesse momento.*

*Estrella Ortiz*²⁷

²⁶ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 222.

²⁷ ORTIZ, Estrella. Ler, interpretar, recitar ... In: *Baú e chaves da narração de histórias*. Florianópolis: SESC SC, 2004. p. 106.

Com o objetivo de mapear as contações de histórias na contemporaneidade, procurei ouvir um contador tradicional, para sentir como ele se articula nesta “era da lógica paradoxal”²⁸, quando se convive com a velocidade cibernética. Busquei por esse contador e cheguei à dona Ilva. Ilva de Oliveira Ramos, 68 anos, moradora num pequeno sítio no município de Balsa Nova, a 40 km do centro de Curitiba, PR. A zona rural onde ela mora é pontuada por pequenas propriedades de trabalhadores da roça ou do comércio da cidade próxima, Campo Largo. Dona Ilva mora com seu marido próximo à casa dos filhos.

Visitei-a no domingo, 30 de maio de 2004. Cheguei à sua casa num dia frio, chuvoso e em festa. Da festa eu não sabia. O *cd-player* lia cantigas sertanejas, tradicionais e modernas, músicas gauchescas e tangos. No fogão a lenha estalavam pinhões, e, animada pelo vinho fabricado artesanalmente pelo seu marido, Anacleto, comecei a pensar em como abordaria as histórias, naquele ambiente festivo e familiar, sendo eu uma estrangeira que aterrissara interesseira naquele espaço. Porém, o ambiente simples e afetuoso logo me deixou à vontade para que eu me aproximasse e arriscasse um papo com a dona Ilva.

Na conversa sobre o frio e pinhões, que são mais gostosos assados na chapa do que cozidos na água, apostei numa intervenção de contadora de histórias:

- Fiquei sabendo que a senhora tem histórias muito interessantes.

- A gente conhece umas história de criança.

- Eu também conto histórias, dona Ilva. E a senhora, o que conta?

- Ah! Eu conto umas que meu pai contava quando eu era criança. A Paola (sua neta de 20 anos) que gostava de ouvir estas história. Ela vivia pedindo: “vó, conta história”.

- E que histórias são essas?

²⁸ VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

- Tem aquela do Lundu ... do Joãozinho e da Mariazinha ... mas eu nem me alembro muito bem.

A conversa foi interrompida pelas pessoas da casa, que reforçavam que “ela conta direitinho”. Sua filha até sugeriu que ela as contasse naquele momento, mas percebi que não era boa hora para as histórias deixarem a memória e se tornarem material na voz da dona Ilva, pois ela estava envolvida com o almoço e com os convidados que chegavam. Eu nem mesmo tinha conhecimento da situação que ela escolhia para contar histórias. Há contadores tradicionais que deixam a história fluir durante o trabalho, mas eu não conhecia dona Ilva para saber como ela gostava de contar. Sua filha sugeriu que fizéssemos, mais tarde, uma roda de histórias, em que eu também contaria algumas. Assim ficou combinado.

A festa animou-se. Logo chegaram outros convidados, e eles traziam um potente *karaokê*. Percebi que as histórias corriam o risco de não se materializarem naquele dia. Como a festa, dona Ilva também se animou e pôs-se a cantar uma velha cantiga sertaneja: Índia. Fui convidada a cantar com ela, e cantei. Eu me aproximava de dona Ilva com a naturalidade com que tudo acontecia naquela casa, e nessa animação o tempo passou.

Eram praticamente seis horas da tarde e as pessoas que me levaram até lá queriam ir embora, mas eu não queria voltar sem ouvir a contadora de histórias. Chegou o momento. Dona Ilva nos presenteou com suas histórias. Se, num primeiro momento, ela iniciou uma narração quase obrigatória e coerciva, num segundo momento animou-se e divertiu-se com elas. Sentou-se no sofá, cruzou os braços sobre seu colo farto e começou a narrar. Naquele momento, e pela primeira vez, vi aquela mulher sorrir, gargalhar, enquanto puxava pela memória, entre “dais” e “hãs”, as desgraças do Lundu, a esperteza do Joãozinho e as malvadezas de Mariazinha. Até então, dona Ilva aparecia para mim como uma mulher afável, porém séria e um tanto distante. Mas, no instante da narração, eu testemunhava a sua transformação: ela ficava à vontade, se largava na história narrada. Algumas vezes justificava, entre risos encabulados:

- Meu pai que contava, né?

A legitimação da narração aconteceu no momento que interfeiri na história para pedir a ela que repetisse o nome de alguns personagens, pois não havia entendido. Percebi que dona Ilva tomou essa intervenção como uma desconfiança da sua fala. Ela riu e afirmou estar contando apenas o que antes ouvira contar.

- Meu pai que contava ... não sei ... meu pai contava essa história.

Essa mulher que gargalhava alto eu ainda não havia conhecido. Na sua performance junto ao *karaokê*, ela se manteve séria, pouco dada ao brincar. Mas durante a narração, ela se divertiu. Braços cruzados sobre o ventre proeminente, somente os descruzava quando a história exigia uma demonstração por meio de gestos, como para dar o formato de algum objeto ou alguma indicação espacial. A história vertia veloz, sem dar descanso aos nossos ouvidos, o que lembrou uma das observações de W. Ong ao citar que os narradores das culturas orais não interrompem e não deixam espaço entre a narração. Ele nos lembra que “as culturas orais estimulam a fluência, o excesso, a loquacidade.”²⁹

A narração de dona Ilva nos aproximou num forte abraço final. Agora éramos cúmplices naquilo que nos era comum: o encanto pelas histórias. Dona Ilva, que iniciou uma contação séria, como se fosse apenas satisfazer a nossa curiosidade, aos poucos foi se tornando a senhora da situação, recordando, trazendo do coração para o seu corpo-memória as significações das histórias, transformando a história de um outro na sua própria história.

Esse movimento de recordar a si mesmo conduz a uma tomada de consciência da nossa própria experiência de vida, seja ela intelectual, emocional, afetiva. Aqui se situa a exemplificação da diferença que Derrida faz entre indício e expressão³⁰. O que poderia ser apenas um indício tornou-se uma expressão, uma ação comunicativa ampliada pela manifestação das vivências, pela exposição da vida interna da alma, pela lembrança dos afetos despertos pela figura paterna, o qual conduzia a narradora por estradas tortuosas, com tantos perigos e convites à descoberta de algo jamais imaginado. Poderia-se

²⁹ ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papirus, 1998. p. 52.

³⁰ DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Lisboa: Edições 70, Lda, 1996. p. 27.

pensar esse momento como uma expressão do simbólico mediado pela ritualidade ancorada na palavra, no olhar, na escuta, no movimento tosco: as “gramáticas da ação” de Martin-Barbero.³¹

Na segunda história, dona Ilva estava tão à vontade, que nem mesmo a porta, que era aberta a todo instante, deixando vaziar o som alto que vinha de fora, interferia no seu contar. Eu ficava apreensiva com a possível intromissão, já que, na minha prática, prezo pelo absoluto silêncio enquanto os contos soam, sempre atenta às possíveis distrações dos ouvintes. Mas dona Ilva parecia não se importar com o barulho, apenas prosseguia, envolta pelos personagens que acabara de despertar e, para a minha surpresa, quando pensava que a história ia se acabar, surgia uma continuação inédita. Foi então que me dei conta que estava diante de uma construção narrativa híbrida, composta por versões pouco conhecidas de histórias tradicionais. A experiência de ouvir uma história envolvida a tantos ruídos externos me remeteu outra vez à reflexão de Martin-Barbero, que qualifica essa característica de se relacionar com os meios comunicativos, como um “barroquismo expressivo dos modos populares”³².

Dona Ilva narrou duas histórias. A primeira foi Lundu, uma versão brasileira de A Bela e a Fera. O que a difere tanto da versão francesa como da versão italiana (*Bellinda e il mostro*) é o personagem-fera, que nesta versão é negro. Desconheço qualquer conto africano com esse tema.

Ao finalizar a primeira narração, dona Ilva deixa uma reticência no ar e, ao perceber nosso interesse, se põe a contar a próxima história: Joãozinho e Mariazinha (para ela é assim!). Essa é uma versão longa do conto popular, com o diferencial de reunir temas de outros contos de fadas e mitos, o que o torna totalmente desconhecido para mim. A estrutura básica corresponde à versão registrada pelos Irmãos Grimm e também à versão brasileira registrada por Câmara Cascudo. Do conto de C. Cascudo é possível reconhecer a mentira do pai, que, ao dizer que irá derrubar uma colméia para colher mel, abandona os filhos na floresta, à mercê da sua própria sorte. Também as frases bem pontuadas: - Água, meus netinhos! - Azeite, minha avó! aparecem na versão de C. Cascudo. Porém são as únicas referências ao conto registrado por esse autor.

³¹ MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

³² Op. cit., p.19.

Já o tema dos três cães, cujos atributos correspondem aos seus nomes, parece ser uma reprodução na íntegra da versão italiana *I tre cani*³³, recolhida na Lombardia:

(...) “- Su questa montagnetta” dicono “c’è um drago che ha sette teste e lo chiamano il drago-dalle-sette-teste. Tutti i giorni bisogna che una persona vada su

a farsi mangiare. Se no lui vieni in città e fa disastri. Oggi è tocata alla figlia del re e bisogna che vada a farsi magiare, perchè qui la legge è uguale per tutti. Ma il re ha solo una figlia e allora la città è parata a lutto”. Lui fa finta di niente e va via.

È partito, è andato su quella montagnetta coi suoi ter cani pacifico e tranquillo. Quando è su si tiene um po`indietro dal punto dove arrivava il drago. Arriva la principessa accompagnata da tutti i suoi servi e servitori, tutta col velo nero, si inginocchia davanti a uma cappelletta della Madonna e si mette a pregare mentre aspetta il drago. Era lì, pronta a farsi mangiare. Il drago è venuto avanti piano, piano piano. E anche lui è venuto avanti. Quando è stato a un metro di distanza dalla principessa e dal drago há detto: “Turco! Moro! Sbranaferro ! Sbranate quella fiera che siete ancora in tempo!” E loro si sono buttati sul drago-dalle-sette-teste e l’hanno ammazzato.

La principessa così si è salvata, era tutta contenta, figuratevi! (...) Allora lui è venuto fuori, ha aperto la bocca alle sette teste del drago, ha tirato fuori le sette lingue e le ha messe nel suo zaino. Ha preso su i suoi cani e poi à andato all’albergo. Ha domandato allogio per lui e per i cani e basta, è finita così.³⁴

A história *I tre cani* segue o mesmo desenvolvimento de Joãozinho e Mariazinha. O rei determina que a princesa irá se casar com aquele que matou o dragão; aparece um impostor que é desmascarado com a ajuda dos cães e, finalmente, o herói se casa com a princesa.

³³ MARI, Alberto. *Fiabe popolari italiane – Nord*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1994. p. 147.

³⁴ Sobre esta montanha, dizem, existe um dragão que tem sete cabeças e chamam-no de dragão-de-sete-cabeças. Todos os dias é necessário que uma pessoa vá até ele e se deixe devorar. Se isso não acontecer, ele vem à cidade e faz um desastre. Hoje é a vez da filha do rei, e é necessário que ela vá e se deixe devorar, porque aqui a lei é igual para todos. Mas o rei tem apenas uma filha e agora a cidade se pôs em luto.

Ele finge que não está nem aí e vai embora. Partiu e andou até aquela montanha com seus três cães, calmo e tranqüilo. Lá em cima, ele se mantém um pouco afastado do ponto de onde chega o dragão. Chega a princesa acompanhada de todos seus servos e serviçais, toda com o véu negro, se ajoelha diante de uma capela de Nossa Senhora e se põe a rezar, enquanto espera o dragão. Estava ali, pronta para ser devorada. O dragão avança devagarinho, devagarinho, devagarinho. E também ele veio adiante. Quando está a um metro de distância da princesa e do dragão, disse:

- Turco! Moro! Sbranaferro! Despedaça aquela fera que agora é hora!

E eles se lançaram sobre o dragão-de-sete-cabeças e o mataram. Assim a princesa se salvou e ficou feliz. Então, ele apareceu, abriu a boca das sete cabeças do dragão, tirou fora as sete línguas e as colocou na sua mochila. Pegou seus cães e andou para o albergue. Pediu alojamento para si e para os cães, e foi isso, e acabou.

Italo Calvino reconta essa história em *Fiabe Italiane*³⁵ e nela vamos encontrar três cachorros chamados, na versão em português, de Rompe-Ferro, Quebra-Correntes e Racha-Parede. Porém, o enredo dessa história é um pouco diferente do das duas primeiras.

Já a serpente-de-sete-cabeças devoradora de donzelas pode ser uma referência ao universo mítico grego, pois o monstro ofídico à beira da água lembra a serpente marinha que iria devorar a princesa Andrômeda. Lembra ainda a Hydra de Lerna, outra personagem dessa mitologia, uma serpente com nove cabeças, na versão mais comum, sendo a do meio imortal, de hálito venenoso, que matava as pessoas que se aproximassem dela. Sua captura é um dos doze trabalhos de Hércules.

Para a minha surpresa, quase no final da história, surge o Caporo³⁶, (outras vezes a pronúncia revelava Capora). Deduzo, pois a narradora não fornece mais informações sobre o personagem, que seja o brasileiro Caipora, perdido num conto de fadas europeu, ou melhor, contextualizado num conto de fadas abraçador e dergando árvores. Fica evidente a característica viajante desta literatura oral, que vai tomando a forma das terras por onde passa. Assim, na versão da narradora, Joãozinho e Mariazinha recebem a visita de um personagem tipicamente brasileiro, ainda que a sua característica na história seja um pouco confusa. Nessa história, o personagem persegue crianças e chupa (destrói?) árvores. Convém lembrar que Caipora e Curupira muitas vezes se confundem no imaginário nacional, e passam a ser o mesmo personagem, ou seja, o protetor das matas. Alguns folcloristas e escritores preferiram mantê-los com características e funções distintas. C. Cascudo indica a gênese desses personagens e apresenta-os como: Caipora, o protetor dos animais de caça, e Curupira, a entidade das matas.

Nessa leitura, Curupira aparece como um indiozinho peludo, que bate nos troncos de árvore para certificar-se de que eles estão bem firmes, a ponto de agüentarem a tempestade que está por vir; enquanto o Caipora, também um duende selvagem³⁷, é um indígena que anda nu, fuma cachimbo e

³⁵ CALVINO, Italo. *Fiabe Italiane*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1956. p. 203.

³⁶ No Dicionário do Folclore Brasileiro, 7ª. edição, Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, de Luis da Câmara Cascudo, pode-se encontrar o Caipora sendo chamado de Caapora. Informa o Padre João Daniel, missionário no Amazonas, 1780-97, que “do que se infere que o diabo disfarçado em figura humana, Coropira, tem muita comunicação com os irmãos mansos e já aldeados; e muito mais com os bravos, a que chamam Caaporas, isto é, habitantes do mato.”

³⁷ Nos Cadernos de Folclore – Mitos Brasileiros – MEC/Fundação Nacional da Arte, Câmara Cascudo cita que o Caipora pode ser o nome que o Curupira assume quando começa a sua viagem pelo Sul e Sudeste do Brasil.

emite um assobio agudo que enlouquece quem ouve. Vive montado num porco-do-mato, fazendo pacto com os caçadores, desnorteando uns, ajudando outros.

Ora, na história de dona Ilva, o Caipora aparece como um ser que dergava as árvores. A narradora inclusive emite a onomatopéia do que significaria esta ação, ou seja, é como se ele chupasse a seiva das árvores, elas murchassem e se dobrassem, atingindo o chão, para então o personagem apanhar o que está nos seus galhos. A palavra dergar não existe no nosso vocabulário, mas existe outra semelhante, foneticamente, que é vergar, cujo sentido é próximo ao que ela quis dar: curvar, dobrar, encurvar. Também adelgaçar, cujo sentido é fazer delgado, fino; tornar fino ou agudo; diminuir, reduzir.

A hibridez na composição do conto chama a atenção, pois o torna único, e pode revelar, talvez, a história de vida de dona Ilva. Indagada sobre os contos, tudo o que ela acrescenta é que os ouvia desde menina, ou seja, há setenta anos. Martin-Barbero lembra do sentido do popular, como um lugar de mestiçagens e reapropriações.³⁸ Parece bem apropriado para essa situação. Dona Ilva parece ter misturado todas as referências do seu imaginário infantil, recuperando uma narração essencial, no sentido de primeira. Fica claro que a versão de Joãozinho e Mariazinha é uma recriação de vários contos ouvidos pela autora, ou antes, pelo seu pai. Para me manter fiel à fala da contadora,³⁹ busquei alguns critérios na transcrição da fita de áudio, pois essa característica confere autenticidade e singularidade à sua narração oral. As pausas foram marcadas com reticências e optei por registrar as palavras como ela de fato as falou, ou seja, omitindo “s” dos plurais, como em “os cachorro”; omitindo e trocando letras como no caso do “você” por “ocê”; “árvore” por “arvre”; “outra” por “otra”; “alguma” por “arguma”.

Um olhar distanciado para o espaço da narração mostra que a relação entre contador de histórias, o ato narrativo e o ouvinte nada tem de ingênuo ou simples. Essa relação oculta uma trama de muitas marcas. Em torno e por trás da simplicidade narrativa e gramatical da versão de dona Ilva, encontram-se intrincadas relações, como mostra o personagem negro, que, no final da história de “Joãozinho e Mariazinha”, aparece como um sujeito oportunista e impostor. Convém lembrar que o Paraná apresenta uma miscigenação étnica proveniente do processo imigratório, com o predomínio do homem branco:

³⁸ MARTIN-BARBERO, Jésus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. p. 161.

³⁹ As histórias narradas se encontram nos Anexos 1 e 2.

alemão, polonês, ucraniano, espanhol, português, italiano, holandês. O negro, presença da escravatura do Brasil Colônia, é quase inexistente no imaginário popular paranaense. As lendas registradas por Telêmaco Borba e por Romário Martins não apresentam esse personagem. Não pretendo fazer nenhuma análise sociológica desse fato, porém transparece na leitura desse conto que o negro teve sua presença registrada no imaginário popular, fosse na condição diminuta do vilão, como em “Joãozinho e Mariazinha”, ou o rejeitado, como em “Lundu”. As histórias também revelam os afetos da narradora e a sua relação com o pai, que contava histórias. Ele era a autoridade, “ele contava assim”, diz ela. A hibridez dos temas revela o complexo universo onde viveu dona Ilva, uma descendente de portugueses e índios. O seu imaginário é pontuado pelas marcas da cultura européia, mas também se pode sentir a presença da cultura indígena e negra, o que expõe a diversidade de informações que incidiram na formação dessa contadora tradicional.

Nesse capítulo procurei apresentar o contador de histórias contemporâneo, seja ele o contador tradicional, que herdou o dom da narrativa de seu núcleo familiar ou comunitário; seja ele o contador que elaborou a habilidade para a narração por meio de uma técnica. Qualquer que seja o seu caminho, vamos encontrar a narração oral enquanto uma ação do recordar a si próprio, que se caracteriza como uma arte peculiar.

Capítulo 2

A ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS COMO PASSAPORTE PARA O IMAGINÁRIO

Neste capítulo, pretendo apresentar a narração oral enquanto evento poético que se liga ao imaginário, por conter na sua estrutura literária imagens simbólicas que funcionam como “hormônio da imaginação”¹, assim como meio de acesso ao sagrado - entendendo sagrado como o centro organizador de uma experiência, como força de unificação presente no homem. Pretendo, também, situar o contar histórias como um evento artístico. A arte geralmente adquire a coloração que lhe é dada pelo espírito do seu tempo. Cada época e cultura têm pontos de vista diferentes sobre a natureza da arte, como também critérios distintos para a sua recepção. Porém, qualquer que seja o período histórico e contexto no qual ela se apresenta, uma das coisas que faz eco é a de que a arte é transformação simbólica do mundo. Ela propicia a criação de um universo mais significativo e ordenado. A arte vibra com vida e contar histórias pede este pulsar para se configurar como comunicação emocional.

Para refletir sobre a arte de contar histórias, pretendo falar de imagens, ritmos e intenções, enquanto fundamentos poéticos e teóricos que sustentam a narração oral. Procurei entender o papel do imaginário, observando como ele permeia esses três elementos. Para isso, lancei o meu olhar para alguns conceitos elaborados sobre imaginário e imaginação, e suas transformações no decorrer do tempo.

¹ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 35.

2.1 - Imagens, ritmos e intenções - Fundamentos poéticos para encantar

*Mas há uma outra definição na qual me reconheço plenamente,
a da imaginação como repertório do potencial,
do hipotético, de tudo quanto não é,
nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido.*

*Italo Calvino*²

Para Gilbert Durand, o imaginário é o “museu de imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas³ (...), que constitui o capital pensado do *homo sapiens*”⁴. Com o passar do tempo e a multiplicação de leituras, o imaginário e a dimensão mítico-simbólica deixaram de ser visto com desconfiança. O conceito se ampliou e novos significados foram agregados a ele. Imaginário passou a ser entendido como um espaço de elaboração e transmutação de pensamentos, sentimentos, percepções, uma espécie de incubadeira para as criações humanas. Gaston Bachelard⁵ aponta para a imaginação como a maior potência da natureza humana e, segundo o autor, antes de ela ser apenas a faculdade de produzir imagens, é a potência que “deforma as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção.”⁶

Diz a introdução do Dicionário de Símbolos que “hoje em dia, os símbolos gozam de nova aceitação. A imaginação já não é mais desprezada como a “louca da casa”, (*la folle*

² CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio - Lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 106.

³ DURAND, Gilbert. *Imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2001. p. 6.

⁴ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 18.

⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁶ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 30.

du logis)”⁷. A expressão usada por Nicolas de Malebranche, orador e filósofo metafísico francês, do século XVII, também citada por Voltaire, atestava uma ruptura epistemológica que se iniciou no século XIII e se concretizou no século XVII, com a entrada da natureza de ordem científica. O conhecimento passou por modificações, como a substituição da “hierarquia analógica”⁸ pela análise, e a atividade do espírito deixou de ser o aproximar, e passou a ser o discernir. Uma das conseqüências dessa forma de ver o mundo foi a rejeição dos sonhos, das visões, da fantasia, da alegoria e da imaginação. Com isso, negou-se a atividade simbólica que escorre nessas manifestações. À “louca da casa” estava destinada as profundezas da natureza humana, a escuridão, um lugar de onde não deveria jamais sair. Com ela iria o ressoar das vivências e das significações. Segundo Michel Maffesoli, “é preciso compreender que o racionalismo, em sua pretensão científica, é particularmente inapto para perceber, ainda mais apreender, o aspecto denso, imagético, simbólico da experiência vivida.”⁹ Ele se refere ao racionalismo abstrato, processo que não considerou a complexidade da vida e das coisas, mas antes, para compreender e aprender, as separou, qualificou e excluiu.

Michel Foucault apontou para esta nova *epistème* e mostrou que, até o momento no qual se instaurou o movimento da razão abstrata, o saber se articulava pelas similitudes¹⁰, pela ressonância do que se parecia.

“No século XVI a semelhança estava ligada a um sistema de signos; e era sua interpretação que abria o campo dos conhecimentos concretos. A partir do século XVII, a semelhança é repelida para os confins do saber, do lado de suas mais baixas e mais humildes fronteiras. Lá, ela se liga à imaginação, às repetições incertas, às analogias nebulosas.”¹¹

⁷CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. p. XII.

⁸FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 75.

⁹MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 27.

¹⁰FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

¹¹ Op. cit., p. 98

A semelhança, que até então era a via para o conhecimento, foi rejeitada e repelida para os “confins do saber”, onde se encontrou com a imaginação. O símbolo deixou de ser uma via para o conhecimento à frente da atividade cognitiva, reunindo o que estava disperso, e transformou-se numa representação.

Uma das conseqüências desse processo cientificista (doutrina que só considera a verdade quando comprovada por métodos científicos) foi introjetar no ser humano uma espécie de arquitetura interna, composta de compartimentos isolados, onde cada qual corresponde apenas à atividade exercida, sem qualquer relação com o todo, onde a faculdade de pensar foi exaltada e a mente reconhecida como soberana nos processos de aprendizagem, desconsiderando, dessa forma, a observação da vida por diferentes aspectos. Durante anos, a humanidade articulou-se a partir desse olhar linear e contínuo e, apesar do século XX ter sido marcado pelo sentido que se dá às coisas e o século XXI ser pontuado por outras epistemologias, como o pluralismo de pensamentos e a aceitação da subjetividade como forma de acesso ao conhecimento, o elemento norteador da nossa época, o pensamento predominante deste início de século XXI, ainda se caracteriza por uma visão determinista e rasa, que olha com desconfiança para o que sugere diversidade e para o que propõe a aceitação das diferentes dimensões da realidade.

A história nos apresentou alguns movimentos responsáveis por criar resistência ao cientificismo racionalista, como o romantismo, o surrealismo e o simbolismo. No cerne desses movimentos, sobreviveu a certeza de que o homem não vivia apenas sob a luz, como também sob as trevas. A descoberta do inconsciente comprovou essas idéias, e foi a partir dessa *epistème* que se reavaliou de forma positiva a imaginação, o sonho, o mito e “a louca da casa” se transformou na chave que dá acesso aos porões mais escuros da alma humana, e passará a ser, como para Baudelaire, “a rainha das faculdades”. No século XX, nomenclatura das ciências e das artes construíram seu saber aproximando os diversos níveis da realidade, reconhecendo o espaço do simbólico na vida humana e considerando o papel mediador do imaginário e das imagens. Ainda assim, a imaginação continuou a ser encarada como um fragmento da memória, uma mera reprodução das coisas reais, uma espécie de infância da consciência, ou seja, algo em formação. Tal foi a ambigüidade

gerada em torno desse conceito, que a psicologia geral reduziu o fenômeno imaginário a um “inábil esboço Conceitual”¹², e a psicologia da imaginação, no rastro do associacionismo, confundiu a imagem com a palavra.

Imagem, imaginação, imaginário. Jung ampliou os conceitos de Freud, que considerava a imagem apenas como um símbolo que trazia uma mensagem do inconsciente, como ainda, uma indicadora dos vários estágios da libido. O que Jung concluiu é que todo pensamento se assenta nas imagens gerais, as quais ele chamou de arquétipos. Postulou que a imagem é um modelo da autoconstrução – individuação - da *psiquê*, e normalizadora de doenças psíquicas, ao perceber que doentes mentais com perspectiva de cura expressavam essa possibilidade por meio de desenhos significativos, como as imagens de mandalas. Por essas e outras atribuições, concluiu que as matrizes produtoras de imagens são plurais e, com isso, abriu um vasto campo de pesquisa na psicanálise. Para Jung, símbolo é uma coisa vaga, desconhecida. Um nome que damos a algo que pode ser familiar, mas cujo significado vai além do convencional,¹³ enquanto os arquétipos, diz ele, são representações conscientes, “resíduos arcaicos”, ou ainda “imagens primordiais”.¹⁴ Foi a partir desses conceitos vivos que C.G. Jung deixou sua contribuição à compreensão do imaginário como espaço interno de elaboração dos conteúdos emocionais do ser humano.

Já Bachelard, na pista lançada pela fenomenologia de Husserl, viu a imaginação como uma energia organizadora, a imagem surgindo para iluminar a própria imagem. Supõe que “a nossa sensibilidade serve de *médium* entre o mundo dos objetos e o dos sonhos”¹⁵. A sensibilidade não é a qualidade mais apreciada pelos racionalistas. Essa pista lançada por Bachelard é seguida de perto por Durand, que se lançou numa viagem arqueológica e

¹² DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueotipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 28.

¹³ JUNG, Carl-Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 20.

¹⁴ Op. cit., p. 67.

¹⁵ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueotipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 34.

mitocrítica através das imagens, elaborando as estruturas das representações conceituadas como “Regime diurno” e “Regime noturno”¹⁶ da imagem. Num vasto texto ele procura mostrar que o ser humano é dotado de capacidade simbolizadora e reage contra a desvalorização ontológica da imagem. Segundo Durand, o “Regime diurno” das imagens é um regime de antítese, dualista e polêmico, e que aparece na história do pensamento ocidental como herança de um regime de expressão e raciocínio filosófico, o qual se chamou de “racionalismo espiritualista”.¹⁷ Ele está estruturado sob as bases das duas maiores filosofias do Ocidente, a de Platão e Descartes. Suas imagens levam à filosofia do duplo, como o espírito sendo o duplo do ser, o mundo inteligível como o duplo do mundo real, e às imagens que põem em movimento a verticalização do homem, em contrapartida com o arquétipo da queda. Nesse tecido construído por Durand entram em cena outras imagens de antítese, como o gládio, espada e outras armas cortantes, os principais objetos ligados a esse “Regime diurno”, da fantasia da liberação para a verticalização.

Já o “Regime noturno” inverte o conteúdo afetivo e minimiza os efeitos da imagem. Esse agrupamento de estruturas está sedimentado sob o signo da conversão, ou seja, inversão do valor afetivo atribuído ao tempo; e do eufemismo, inversão radical do sentido afetivo das imagens. Traz para a cena as imagens da descida aos espaços da intimidade e da criação. Apresenta como símbolos da intimidade o ventre, o berço, o sepulcro-berço. Aqui a morte se eufemiza por meio das imagens de intimidade. A característica da descida também é minimizada. Ao contrário da queda brusca e suas imagens observadas no “Regime diurno”, aqui se chega aos espaços íntimos lentamente, suavemente. Este regime de imagens apresenta as deusas, A Grande Mãe, ao invés do soberano. Relaciona-se com a sociologia do matriarcal, com os ciclos do calendário agrícola e da indústria têxtil. Faz a imaginação tender para narrativas simbólicas que apresentam o mito do retorno. O “Regime diurno” configura-se como heróico, urânico, luminoso. É místico, entendendo por místico

¹⁶ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueotipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹⁷ Op. cit., p.180.

“o seu sentido mais coerente, no qual se conjuga uma vontade de união e um certo gosto da intimidade secreta”¹⁸, e se organiza em torno do escuro, da quietude.

Toda a elaboração conceitual dos modelos de imagem apresentada nessa obra publicada em 1960, e organizados em torno dos eixos analisados anteriormente, são revistos posteriormente, em obra publicada em 1994¹⁹. Nesse estudo, entre outras abordagens, Durand busca as relações do imaginário com diversas áreas do saber, constatando a presença de uma “ciência do imaginário” atuando através de todas elas. A religião é abordada a partir de dois nomes que se destacaram por seu olhar fenomenológico lançado ao imaginário religioso: Mircea Eliade e Henry Corbin. O primeiro aponta para uma rede de imagens simbólicas que se manifestam por meio de mitos e ritos e trazem a compreensão da religiosidade na história. O segundo cunha o termo “imaginal”, como a aptidão de alguns seres humanos em transcender a dimensão do real e atingir um universo espiritual, ou seja, o estado essencial do religioso. A partir do trabalho desses dois pesquisadores, Durand apresenta o conceito de *illud tempus*, que é um tempo acessado pelo imaginário, presente nos rituais religiosos, que substitui o tempo profano pelo tempo sagrado; tempo esse que circula também através das narrativas míticas, ritos, e que conduz ao *mundus imaginalis* um tempo presente, sem o “depois” que necessita do “antes”.²⁰

A partir dessas reflexões lançadas sobre os vários campos do conhecimento, Durand repensa o regime do imaginário, não mais por intermédio do sistema dual do “Regime diurno” e “Regime noturno”, mas sim pelo “pluralismo coerente” de Bachelard.

Ao estudarmos o mundo imaginário, os maus hábitos herdados do “terceiro excluído” vão se atenuando aos poucos. (...) Nós também substituímos a contradição, fácil demais, do “diurno” e “noturno”, (...) por uma tripartição estrutural (esquizomorfa ou heróico-mística ou participativo-sintética ou, melhor ainda, “disseminadora”). Aliás,

¹⁸ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueotipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 269.

¹⁹ DURAND, Gilbert. *O imaginário – Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

²⁰ Op. cit., p. 75.

a passagem para um pluralismo tripartite é sinal do abandono do dualismo “exclusivo” (...) ou na taxinomia. (...)

Desta concepção resultou, além da identidade, uma lógica – ou melhor, uma alógica – do imaginário, seja ele o sonho, o onírico, o mito ou a narrativa da imaginação.²¹

Esses estudos sobre o imaginário lembram também que o século XXI carrega o desafio de reencantar o mundo, o mundo da pesquisa e o seu objeto. Pode-se detectar essa tendência nas mais recentes sociologias, de Maffesoli a Edgar Morin, a Cornelius, Castoriadis. Esse reencantamento passa pelo imaginário, o “lugar-comum do próximo, da proximidade e do longínquo selvagem”²², e se encaminha em direção àquilo que Maffesoli solicita: “é preciso retornar, com humildade, à matéria humana, à vida de todos os dias, sem procurar que causa (Causa) a engendra, ou a fez como é.”²³ Matéria humana também é feita de imaginação, mesmo que seja para sonhar com um mundo melhor.

Nisso, vejo então uma pista: pensar o imaginário como um vasto campo de possibilidades, que proporciona, entre tantas coisas, a compreensão e aceitação de diferentes níveis de percepção da realidade, abrindo-se para um sistema participativo, plural, sensível e passível de outras lógicas. A partir dele e das suas manifestações é possível retornar à matéria humana, e ressensibilizar o mundo e o ser humano. E isso pode ocorrer pelo aconchego oferecido pelas histórias; pelo embalo do acalanto; pelo espírito de amorosidade que flui numa narrativa oral realizada com prazer. Por outro lado, contar histórias pode ser fermento para o imaginário. Elas nascem no coração e, poeticamente circulando, se espalham por todos os sentidos, devaneando, gatiando, até chegar ao imaginário. O coração é um grande aliado da imaginação nesse processo de produção de imagens significativas. Com o coração, a gente sente e vê com olhos internos as imagens que nos fazem bem.

²¹ DURAND, Gilbert. *O imaginário* – Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2001. p. 81.

²² Op. cit., p. 56.

²³ MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 47.

2.1.1 – Imagens

Após a análise do termo imaginário a partir de G. Durand, G. Bachelard e C. G. Jung, pretendo trazer para a cena a questão da imagem, partindo da pergunta de Italo Calvino, em seu ensaio sobre a visibilidade ²⁴:

- Que futuro estará reservado à imaginação individual nesta que se convencionou chamar a “civilização da imagem”? O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? ²⁵

Penso que a literatura, por conter um repositório de imagens fundantes, recheadas de conteúdo semântico, pode unir-se a outras áreas do saber (segundo Durand não se pode tratar do símbolo e do imaginário abordando apenas uma das ciências humanas), e fazer frente a essa que Calvino chamou de “civilização da imagem”. Juntas podem conspirar para a valorização do simbólico e impor-se contra o “efeito perverso” ²⁶ deste universo de produção de imagens, que força a aceitação de sentidos e no qual o espectador tem a sua criatividade imaginativa entorpecida, enquanto as imagens distribuídas tão “generosamente” permitem “as manipulações éticas e as desinformações por produtores não-identificados”. ²⁷

Calvino aponta um mundo saturado de imagens que não nos dizem nada, apenas contribuem para a poluição dos sentidos e para a construção de ruídos. Se em outros tempos o imaginário era nutrido fundamentalmente pela memória das experiências vividas, hoje convivemos com a indústria de imagens, cujas produções ofuscam a memória e nos confundem, a ponto de não sabermos se o que recordamos é o que vivemos, ou o que vimos, seja no cinema, na televisão, no outdoor ou numa publicação semanal. Se o afeto

²⁴ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio - Lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

²⁵ Op. cit., p. 107.

²⁶ DURAND, Gilbert. *O imaginário – Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2001. p. 118.

²⁷ Op. cit., p. 119.

que nos toma foi vivido por nós, ou pelo outro da dramaturgia televisiva, ou num dos tantos programas que exploram as misérias humanas veiculados pelos meios de comunicação.

Fica

a impressão de que nos roubaram o tempo de significar por nós mesmos e decidir o que pode ser importante para nós. É o universo das “imagens enlatadas”²⁸ de Durand, que entorpecem os sentidos, inibem o julgamento de valor e paralisam o sujeito-consumidor-passivo, já que lhe é retirado o poder de escolha.

Vive-se num tempo em que somos envolvidos por vários apelos transitórios e superficiais, e a sensação que paira neste ar amorfo é de que dar profundidade às coisas representa perder tempo. Alguém já foi contratado para essa tarefa, personagens do pensamento lúcido, que foram criteriosamente escolhidos pelos meios massivos para vender muito. Às vezes filosofam, outras vezes auto-ajudam, dizendo como devemos agir em cada situação. Eles são a estrela da cena. A nós restou o quê? Apenas o resumo dos fatos, o dito pelo não dito, o significado pronto, padronizado, pois a sociedade atual solicita produção, e não reflexão? Segundo Jean Baudrillard, este é o mundo contemporâneo, feito de aparências e simulacros.²⁹

Diante disso tudo se poderia supor que a narração oral não encontrasse espaço nesse tempo de “velocidade absoluta”, como professa Paul Virilio, porque para a narração oral ser sintético não convence. A síntese, essa característica da contemporaneidade, rouba o encanto da história, pois oculta os detalhes, fortes aliados do narrador e construtores do deleite do ouvinte. Detalhes são minúcias traduzidas por descrições e funcionam como nutrição para o imaginário, pois elas proporcionam o quadro visual responsável pelo envolvimento do ouvinte. Em seu ensaio “Exatidão”, Calvino lembra do “exercício de

²⁸ DURAND, Gilbert. *O imaginário – Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2001. p. 118.

²⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Antropos, Relógio d'Água, 1991.

descrições, esta arte hoje em dia tão negligenciada”.³⁰ Descrições fornecem imagens claras

e visíveis. W. Ong aponta para o valor mnemônico dos adjetivos nas narrativas orais. Enquanto os povos de cultura oral se valem das imagens como fator de memorização, considero a possibilidade de essas mesmas imagens manterem aceso o interesse do ouvinte, pois colaboram para a formação de um quadro imagético. Já Umberto Eco³¹ aponta para as descrições como tática para diminuir a velocidade da leitura e entrar no ritmo, para, assim, desfrutar do prazer do texto.

Reconheço na narração oral três categorias de imagens: imagens verbais, imagens sonoras e imagens corporais. Chamo de imagem verbal a paisagem que se forma, nesse caso, na mente do contador de histórias, a partir de um texto dado e que, ao ser verbalizada, se transforma em imagens para o ouvinte e provoca um estado de espírito que desperta emoções. W. Ong nos lembra que os povos de cultura oral eram minuciosos nos detalhes, e que muitas dessas imagens faziam parte do estilo agregativo da narração e constituíam fórmulas para acessar a memória.

As bases do pensamento e da expressão fundados na oralidade tendem a ser não tanto meras totalidades, mas agrupamentos de totalidades, tais como termos, frases ou orações paralelas, termos, frases ou orações antitéticas, epítetos. As nações orais preferem, especialmente no discurso formal, não o soldado, mas o soldado valente; não a princesa, mas a bela princesa; não o carvalho, mas o carvalho robusto. Assim, a expressão oral está carregada de uma quantidade de epítetos e outras bagagens formulares que a cultura altamente escrita rejeita como pesados e tediosamente redundantes em virtude de seu peso agregativo.³²

³⁰ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio* - Lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 88.

³¹ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

³² ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998. p. 49.

Já as imagens sonoras são pequenos recursos poéticos propiciadores de encantamento, pingos de deleite para os ouvidos do espectador da história narrada. Grunhidos, sons, duplos-sons lançados no espaço, animando a recepção. Onomatopéias, fragmentos sonoros carregados de querer-dizer, projetando no espaço, onde se movem narrador e ouvinte, paisagens sonoras nítidas, que falam à vida da alma. Esse fenômeno sensível animado pelo contador de histórias, esse sopro carregado de significados é o corpo da palavra, na acepção de Derrida.³³ Essa teia de animações intencionais lançadas pelo sujeito-emissor desperta os sentidos que ressoam e repercutem no outro, o sujeito-receptor.

As onomatopéias, esse sistema de escrita econômico e altamente imagético, por si só fazem a cena, sem que para isso precisemos lançar mão de um texto escrito dentro dos padrões solicitados pela lingüística ou pela ciência da literatura.

blin blon blin blon blin blon
 toc toc toc toc toc toc toc toc
 pling pling plin

blin blon blin blon blin blon
 toc toc toc toc toc toc toc toc
 au auauau au au au auauau au au au

blin blon blin blon blin blon
 crassshhhhhhhhh
 aiaiaiaiaiiiiiiiiiiiiiii
 sniff sniff sniff

Esse recurso, quando utilizado com rigor pelo contador de histórias, sem abuso e em passagens previamente escolhidas do texto, nas quais ele se encaixa com precisão, podem

³³ DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Lisboa: Edições 70, 1996.

colaborar para a fruição do ouvinte. Onomatopéias, sonoridades que despertam a imaginação, composição que reativa a memória esquecida, ato que põe o mundo para sonhar. Música que chega em ondas pelo ar, signos que evocam cenas claras. Imagens sonoras carregadas de efeito e afetos, que trazem o barulho do vento, o escuro da noite, o hálito gelado da assombração.

Havelock lembra que a língua falada é uma trilha sonora, repleta de sons lingüísticos que evocam situações, cenas, estados de espírito, saudações, e que as onomatopéias são recursos mnemônicos que controlam a encantação dos versos e produzem “o necessário feitiço verbal”³⁴ presentes nas composições oralmente memorizadas.

Por fim, as imagens corporais, aquilo que é desenhado pelo corpo maleável do narrador. De um simples gesto à coreografia construída pelo facho incandescente das histórias. A imagem corporal antes de ser uma mímica da ação é um traço que preenche o espaço, traz a forma, o contorno, tem peso, consistência, direção e dimensão. É uma descoberta do contador de histórias, um fragmento da sua intuição que se manifesta no momento certo e que provoca no ouvinte-vidente uma condição para imaginar a cena construída. Contar histórias implica criar imagens no ar e dar corpo ao que até então era inexistente. No instante em que o contador de histórias movimenta-se no espaço criando cenários, personagens e ações, com gestos diminutos ou ampliados, ele não está apenas conduzindo o nosso olhar para o que ele está gerando, mas também provocando a ilusão de que aquilo de fato existe. Mas, para o imaginário, essa ilusão é real.

O contador de histórias vê o que cria enquanto constrói, e essa condição é dada pelo olhar. Ao acompanhar com seus olhos o movimento que concebe, ele projeta energia para essas imagens, dá vida para elas, que vão, aos poucos, se corporificando diante do espectador, podendo ou não se tornar significativas e atuantes. Mas para que tudo isso ocorra, o contador de histórias precisa ter consciência de que ele tem um corpo falante e

³⁴ HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia*. São Paulo: Unesp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 179.

expressivo, e adequá-lo a esta função, com um treino rigoroso, criativo e sensível. O comportamento mais comum do contador contemporâneo, no que diz respeito à projeção do seu corpo no espaço, é a omissão. São poucos os contadores que exploram suas potencialidades corporais, e muitos, quando o fazem, reduzem a ampla gama de possibilidades oferecidas pelo corpo em poucos e convencionais gestos, já gastos pelo uso cotidiano, carregados de estereótipos e destituídos do frescor que a descoberta proporciona. Assim, nada sobra ao imaginário. É como a informação, já vem significada. Corporizar o pensamento simbólico também é uma tarefa para o contador de histórias da atualidade.

Diversos são os caminhos que levam ao imaginário, porém gostaria de apontar duas vias de acesso à formação de imagens: a via da visão e a via da audição; e uma via de fixação: a via do afeto. Para falar do sentido da visão como construtor de imagens, gostaria de seguir o rastro de alguns autores que pensaram o olhar e consideram esse sentido como um dos mais solicitados para fazer a ponte entre o mundo de fora e o mundo de dentro. Empresto de Alfredo Bosi ³⁵ algumas dessas reflexões, em que o autor discorre sobre os rumos trilhados pelo homem, da produção imagética à lingüística, pontuando a gênese das imagens e seus elementos constitutivos. Ele nos lembra que o desenho mental é uma forma inicial de apreender o mundo, e que “o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito.” ³⁶

Fazendo uma ligação desse pensamento com a narração oral, voltamos ao contador de histórias, o qual lança ao ouvinte uma gama de imagens, com as quais esse sujeito-ouvinte irá construir uma paisagem interna, combinando o que ele já possui, enquanto repertório imagético, com o que ele recebeu durante a narração, e assim torna-se o co-autor da história narrada, visualizando-a e construindo-a da forma que melhor lhe convier.

³⁵ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix. EDUSP, 1977.

³⁶ Op. cit., p. 15.

Bosi cita Santo Agostinho e os platônicos, para quem o olhar era o mais espiritualizado dos sentidos, pois apreendia o objeto sem o tocar, intuindo, por similitudes e analogias. Para Paul Virilio, o olhar é um sentido que precede outros, como a fala, e até mesmo o movimento, e o olho, o local de formação das imagens mentais, da consolidação da memória natural. Ele atenta para a visão disléxica, ou seja, a incapacidade de transformar o que se vê em imagens, um mal que afetaria o homem contemporâneo, ao que ele chama “analfabetos da imagem”.³⁷

A teoria do olhar de Bosi nos conduz a uma via de duas mãos, que vai da imagem à palavra e da palavra à imagem, e isso remete outra vez a Calvino³⁸, ao mostrar esses dois caminhos possíveis para acessar o imaginário: um deles partindo da palavra para a imagem visiva, como é o caso dos textos lidos; e um segundo, partindo da imagem visiva para a expressão verbal, como ocorre quando se assiste a um filme ou visita-se uma exposição de artes visuais.

Na maioria das vezes o contador de histórias segue o caminho que parte da palavra para a formação das imagens, e o receptor de uma história se torna simultaneamente ouvinte e vidente dessas histórias. Ele acompanha com o olhar o corpo desenhador do narrador, enquanto esse cria imagens corporais, que vão tecendo uma teia de significados no espaço, em que as histórias soam e emanam a sua magia. Ao projetar as imagens no ar, ao construir uma ação narrativa, o contador solicita o sentido da visão, mas essa é também uma visão interna, aquela que é capaz de ver o não-palpável e, mesmo assim, se encantar com o que vê.

Outra pista a ser seguida, quando se pensa na visão como porta de entrada para o imaginário, está relacionada ao afeto que permeia as imagens. Quanto mais uma imagem é carregada de afetividade, maior é a possibilidade de ela se fixar e permanecer ativa por muito tempo, como memória de algo querido, para reaparecer num outro momento, num

³⁷ VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 24.

³⁸ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio* - Lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 99.

devaneio ou num sonho. Essa idéia sobre a formação e permanência de imagens a partir da lembrança afetiva daquilo que um dia foi captado pelo olhar é apontada por Virilio.³⁹

Para ilustrar essa via do afetivo, gostaria de apresentar uma experiência de narração oral com cegos.⁴⁰ Com que olhos enxerga o cego? Seria com os olhos da alma? Durante uma contação de histórias para esse público, busquei apoio em alguns elementos que pudessem ativar o imaginário e facilitar a formação de imagens, já que eles contavam apenas com a audição. Pensei nos quatro elementos solicitados por Bachelard para servirem de “axiomas classificadores”⁴¹ para os seus ensaios poéticos sobre o fogo, o ar, a água e a terra. Durante a apresentação das histórias, eu aproximei uma vela acesa no corpo dos ouvintes. O mesmo fiz com a água. Borrifei água na diminuta platéia composta, ora por crianças e adolescentes, ora por adultos. A mesma água e o mesmo fogo que esquentaram e saciaram a sede dos personagens da história se fizeram presentes na narrativa. O rosto e o corpo das pessoas presentes deixavam transparecer afetos, sensações vividas: riso, tremor, susto, medo, ternura. Mais tarde eles verbalizaram o significado da experiência, que, para eles, implicou “estar presente” no cenário das histórias narradas; “ver” as cenas acontecendo e “ver” os sentimentos vividos pelos personagens; “sentir” como o personagem sentiu o calor do fogo e o frescor da água. Água e fogo: a natureza compartilhando seus atributos para ativar as profundezas do ser. E quando a visão não mais existe, passa-se a ver com os olhos do coração.

Ver e ouvir uma história. Ao lançar no espaço narrativo as imagens sonoras, o vidente torna-se ouvinte dos traços deixados pela musicalidade provocada pelo contador. Mas a audição numa história não está apenas relacionada com o que é emitido pela boca, enquanto ar transformado em som. Derrida nos diz que “os gestos só querem dizer na medida em que podemos escutá-los.”⁴² Como seria isso? Como é escutar um gesto? Ele mesmo responde, seria saber interpretá-los, saber ler o que eles têm a nos dizer. Numa

³⁹ VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 18.

⁴⁰ Realizada no Instituto Paranaense de Cegos, Curitiba/PR, 2003.

⁴¹ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 35.

⁴² DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Lisboa: Edições 70, Lda., 1996. p. 47.

história é preciso estar com ouvidos muito atentos, pois tudo fala, não só a boca. Numa história todo o corpo do narrador “quer-dizer”.

A via da audição é mesmo uma das mais estimulantes, pois quando se deixa de lado a visão, arriscaria dizer, quando não mais se distrai com a visão, cabe à audição a função de construtora de imagens. Isso pode ser observado com os cegos, que vêem com olhos internos, construindo seu imaginário através do que ouvem, como também do que tocam e sentem. É uma experiência interessante ver essas pessoas ouvirem histórias. Quando o meio televisão chegou aos nossos lares, o imaginário individual passou a se configurar de forma distinta, influenciado pelo que é veiculado por meio dela e das suas imagens acabadas e imutáveis. Segundo Calvino, houve um tempo em que a memória visiva das pessoas era construída por imagens ligadas às suas experiências diretas, mas hoje somos “bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão.”⁴³ Antes dela, o rádio ocupava o lugar de mediador entre o mundo das formas e o mundo do sensível. Porém, por intermédio dele e das suas características técnicas, era possível imaginar. As rádonovelas são um exemplo disso. Através da matéria sensível com que esse meio atua, voz e música, é possível ver as pessoas se aproximando, a porta se abrindo e rangendo, o grito de susto de alguma pessoa. Ver não, ouvir, e assim ver. Ou seja, a significação proposta pelo rádio não demanda outra percepção sensível que não a audição para suscitar imagens.

Ora, estamos tratando aqui de narração oral, e antes, oralidade, e oralidade solicita o ouvir, tanto é que para algumas récitas sonoras, dizemos: audição. Também a tradição nos dá mostras da importância desse sentido. Zumthor nos lembra que a cabala, que no hebraico quer dizer receber, isto é, escutar, só pode ser transmitida pela boca, jamais fixada, nunca transmitida de outra forma. Sempre recebida pelo ouvir. Não apenas a cabala, mas “os ensinamentos e os rituais da ‘religião popular’ se transmitiam da boca para o ouvido. A voz

⁴³ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio* - Lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 107.

se identificava ao Espírito vivo, seqüestrado pela escrita.”⁴⁴

É conveniente lembrar também que uma contação de histórias pode se dar de uma forma mínima, essencial, contando apenas com a palavra anunciada, sem movimento corporal ilustrativo, sem o mexer de uma sobrançelha. Gente do verbo sabe do poder real da “palavra-força”.⁴⁵ Sabe usar o poder de sugestão dessa palavra, quando, então, prende o ouvinte a laços invisíveis, e este “segue o fio, e nenhuma volta é possível”⁴⁶, até se chegar ao final da mensagem. E quando essa alquimia se procede, o ouvinte-espectador pede mais, pois ele:

espera, exige que o que ele vê lhe ensine algo mais do que simplesmente o que ele vê, revele-lhe uma parte escondida desse homem, das palavras, do mundo. Essa voz não é mais a mera voz que pronuncia: ela configura o inacessível; e cada uma de suas inflexões, de suas variações de tonalidade, de timbre, de altura – seria preciso forjar a palavra pedante *vocema?* – combina-se e encadeia-se como uma prosopopéia do vivido.⁴⁷

2.1.2 - Ritmo

Como as imagens, o ritmo desempenha um papel importante na narração oral. Se anteriormente invoquei Calvino para falar das “imagens pré-fabricadas” da contemporaneidade, torno a buscá-lo neste momento para falar de outra característica dessa época em que vivemos e que parece não combinar com a contação de histórias. Essa qualidade, que está relacionada com a velocidade com que as coisas se apresentam para nós, pode ser entendida como ausência de interioridade, uma marca rítmica da sociedade pós-moderna. A condição imposta por esse ritmo, a de sermos objetivos e pragmáticos, práticos e rápidos, contraria os princípios de uma narração oral. A corrida contra o tempo

⁴⁴ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 79.

⁴⁵ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 75.

⁴⁶ Op. cit., p. 165.

⁴⁷ Op. cit., p. 229.

não rima com flexibilidade, e o tempo da narração é o tempo da contemplação, o tempo da digressão. Calvino aplica esse tempo para a literatura escrita, porém vejo que é conveniente a sua aplicação para a literatura falada:

a divagação ou digressão é uma estratégia para protelar a conclusão, uma multiplicação do tempo no interior da obra, uma fuga permanente; fuga de quê? Da morte, naturalmente.⁴⁸

Eu diria que na digressão escapa-se momentaneamente do real, se autoriza o devaneio para que ele visite a memória, desperte imagens, afetos, muitas vezes esquecidos e escondidos em algum lugar do nosso ser-ouvinte-vidente, sufocado por distrações, objetividades e racionalismos. O devaneio sugerido aqui é o devaneio sob o signo de *anima*, de Gaston Bachelard, o qual diz que

todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético, (...) quando o devaneio é realmente profundo, o ente que vem sonhar em nós é a nossa *anima*.⁴⁹

Embalada pela inspiração do filósofo, diria que a narração oral pede esse tempo de alma, feminino, compassivo, acolhedor, subjetivo. Qualidades que remetem às imagens de interioridade, de descida suave para dentro da imaginação criadora, e que provocam enlevo e uma sensação de alguma coisa que fica sobe-e-desce dentro de nós. Esse tempo de devaneio e flexibilidade é o tempo do silêncio receptivo, que lembra os “passeios inferenciais”⁵⁰ de Umberto Eco. Segundo ele, essa metáfora quer dizer as saídas do “bosque”, que permitem ao leitor um retorno à sua própria experiência. Na narração oral, eu vejo esse passeio, como o tempo que permite ao ouvinte fazer a ligação da história com a sua história, e com outras tantas histórias. Que se deixe o tempo de *animus*, “vigilante,

⁴⁸ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio* - Lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 59.

⁴⁹ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 59.

⁵⁰ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 56.

pronto para a crítica, para a réplica”⁵¹ aos debates, ao jornalismo. Que o tempo da contação de história seja o tempo feminino de devanear.

Para falar do ritmo na narração oral, iniciei falando da interioridade, qualidade essencial para se contar e ouvir histórias, e desse tempo que leva ao devaneio. Se em nenhum momento separo ritmo de tempo é porque acredito, como Octavio Paz⁵², que ritmo e tempo estão dentro de nós; que ritmo é visão de mundo, é o caminho que nos leva ao tempo original e nos coloca em contato com o mito, que, por sua vez, contém um tempo mítico, arquetípico. Cada sociedade tem seu ritmo peculiar, diz Paz, e é fácil nos deixarmos levar pelo ritmo coletivo. No caso da atual sociedade, o ritmo veloz faz com fiquemos com a sensação de que o tempo escorre por entre nossas mãos, sem que possamos fazer nada, nos esquecendo que somos nós os fazedores do ritmo. No caso da contação de histórias, isso se torna mais urgente, porque não é raro ver o contador de histórias ser tomado pela impaciência dos ouvintes, perdendo o ritmo, esquecendo que “é impossível dissociar o ritmo de seu sentido. O ritmo foi um processo mágico com uma finalidade imediata: encantar e aprisionar certas forças, exorcizar outras”.⁵³

O ritmo do contador revela a sua condição reflexiva e a capacidade de conter os significados do conto. Seu corpo pulsa com os sentidos do narrado, pois ritmo é sentido, marcando uma batida harmônica, num galopar preciso, pontuado por sons e silêncio. Logo, cada imagem oferecida repercute no ouvinte, desce às profundezas da sua alma e lá estremece, ressoa, para voltar à superfície, na forma de suspiro, riso, choro, raiva, dor, alívio.

Silêncio. Põe o mundo pra sonhar.

Alguns contadores contemporâneos têm pensado a arte de contar histórias e os seus elementos constitutivos. Celso Sisto nos fala poeticamente sobre o silêncio na narrativa

⁵¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 61.

⁵² PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

⁵³ Op. cit., p. 70.

quando diz que “as graduações de silêncio de uma narração oral enchem o momento e o espaço de densidade. Multiplicam a história”.⁵⁴

O silêncio na narração oral é uma das condições para encantar. Ele abre lacunas para que o ouvinte complemente a história, a partir da sua própria história. Falar dos vazios na narração oral pressupõe pensar na recepção do texto. Tornar o ouvinte cúmplice e participante do conto implica abrir espaço para que ele o ressignifique. Nessas horas que a quietude do contador se torna fundamental. Nessas horas que se deve deixar o silêncio falar, pleno de significados. Há algo sendo dito por detrás desse calar e que pode ser lido nos olhos, no corpo do narrador. Esse é o ritmo para que a imaginação vá além do conto, juntar-se a outros contos, ao encontro do mito que regressa.

2.1.3 - Intenções

Por fim apresento o elemento que considero, senão o mais importante, o mais delicado de abordar e apreender numa contação de histórias. A intenção. O que eu quero dizer? O que o conto quer dizer? O que o conto significa para mim? O que pode significar para o outro? Quais as leituras que eu posso fazer dele antes de torná-lo material através da minha narração? Essas questões podem trazer para a cena um importante questionamento ao contador, e permeá-lo de tantas interrogações, a ponto de instigá-lo a buscar várias leituras para um mesmo conto. Olhar um conto sobre várias perspectivas, lançar uma multiplicidade de olhares sobre ele, implica dotá-lo de tantos sentidos, que ele pode vir a ser muito mais do que aparenta. Porém, quando um conto é narrado, ele assume outras feições para cada um dos ouvintes que entrarem em contato com ele. Ele passa a ser tantos quantos forem os ouvidos a recebê-lo, e sua intenção primeira será transformada a partir da história pessoal do ouvinte. A intenção, o que quero dizer com um conto, é mais

⁵⁴ SISTO, Celso. O misterioso momento: a história do ponto de vista de quem ouve (e também vê!). In: *Baú e chaves da narração de histórias*. Florianópolis: SESC SC, 2004. p. 89.

que intelectualizar o que está sendo dito pelo texto e pelo subtexto. Implica, também, aquilo que eu sinto enquanto narrador ao ser tocado pelo conto. E isso pode fazer diferença numa contação de histórias.

“O segredo do poder da história é a compreensão essencial de que o importante não é o que acontece na história. O que vale é o que acontece dentro de nós, que a ouvimos.”⁵⁵ Ora, o que acontece dentro de nós durante uma escuta narrativa nos é dado pelo texto tornado fala significativa pelo contador, este capaz de expressar, pôr para fora, aquilo que estava no interior. Isso é intenção, aquilo que se quer dizer observando o contexto em que a fala está inserida. As intenções podem revelar afetos escondidos nas entrelinhas, e se pensarmos na contação de histórias como espaço de elaboração para as experiências individuais, e para dar forma aos conteúdos internos, esses afetos revelados podem ser um valioso auxiliar no processo de autoconhecimento. As pesquisas de Bruno Bettelheim⁵⁶ mostram que os contos tradicionais, como os contos de fadas, por natureza dotados de uma linguagem simbólica, auxiliam a criança nos seus momentos de angústia e insegurança emocional, pois trazem o conforto e restauram a confiança a partir da resolução com final feliz, dada pela solução dos conflitos apresentados pela vida.

Ter claro o que se quer dizer minimiza as ambivalências significativas, pois uma mesma palavra, um mesmo texto, pode dizer coisas diferentes, de acordo com a intenção que lhe é dada. Esse deveria ser um estudo a ser feito pelo contador de histórias no momento de preparação do conto, quando ele realiza as justas adequações do que o conto quer dizer, com o que ele tem a dizer, pois ao narrar ele não estará apenas cumprindo um ato comunicativo com a sua fala, como também, e fundamentalmente, estará compartilhando a sua intenção ativa revelada através do espírito, da alma, do seu vivido.

A contação de histórias é uma via de mão tripla conduzida pelas intenções. O que o conto quer dizer; o que o contador quer dizer narrando o conto; o que o ouvinte quer dizer a

⁵⁵ SIMMS, Laura. Através do terror da história. In: *Baú e chaves da narração de histórias*. Florianópolis: SESC SC, 2004. p. 64.

⁵⁶ BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

si mesmo ao ouvir o conto. Narrado, narrador e ouvinte: três momentos de um mesmo jogo de encantamento e prazer. Esse momento único que pode transcender o cotidiano, e colocar o ouvinte em contato com a dimensão do sagrado é o que irei apresentar no próximo segmento.

2. 2 - O SIMBÓLICO NO CONTO – (A) PONTE PARA O SAGRADO

Abordar o sagrado na contação de histórias é como andar em areia movediça, pois existe o risco, de quanto mais avançar, mais submergir. Pode-se chegar a ele pela via metafísica, em que o conceito de sagrado, a hierofania, é entendido como a crença em Deus. Mas pode-se ir por outra via, decorrente da antropologia do simbólico, a qual pretendo tomar, que vê o sagrado enquanto dimensão unificadora de experiências, que conduz ao eu individual. Desfaz-se o conceito de um único centro organizador da experiência do sagrado (Deus, cosmo, natureza), exterior ao homem, e que se manifesta como uma realidade superior a ele e que dá sentido ao mundo. O conceito de sagrado a ser tratado aqui sugere um retorno ao centro do ser humano, que sacraliza seu próprio eu ao vivenciar situações simbólicas.

Já aponte como o racionalismo e o iluminismo refutaram a imaginação enquanto portadora do saber, negaram o simbólico, o arquetípico e o sagrado, e que, na urgência do novo, esqueceu-se o velho, da sabedoria ancestral. A partir disso, para muitos, as histórias adormeceram. O romantismo se encarregou de recuperar a estética da oralidade e, nesse período, foram elaborados vários estudos e registros das histórias da tradição oral. Não faltaram vozes de folcloristas, lingüistas, antropólogos, psicólogos, estudiosos de religiões e tradições apresentando as suas leituras dos contos. Alguns apoiados em teorias científicas, outros na metafísica. Porém, uma coisa é fato, todos se deixaram, em algum momento, envolver pelos encantos das histórias.

No século XXI, continua-se a refletir sobre elas. Talvez agora, depois de tantos olhares, como o do pensamento sistêmico, que mostrou que toda realidade é maior que a soma das partes, e que o racionalismo não é a única via para o saber, outras possibilidades se abrem a nossa volta. Sustentados pela complexidade, começamos a ver os contos também sob as lentes do sagrado, esta dimensão passível de não-explicação, por verticalizar a experiência humana e incorporar o mistério do ser e do existir. Admitir essa dimensão é reconhecer que nem só para se divertir e se distrair se presta um conto.

As histórias que trazem a compreensão da cultura e do espírito de um povo mantêm aceso o seu coração mítico. A sua estrutura literária é forjada por imagens que querem dizer alguma coisa, seja para mim, como para quem existiu antes de mim ou para quem virá depois de mim. Esse simbolismo assegura sua existência. Para esse imaginário que aqui está se formando, sobre contos e contação de histórias, interessa um coração que se configura na forma circular, e o movimento rítmico da circularidade. O círculo é o símbolo da totalidade, do temporal e do recomeço. O círculo é uma roda, e é na roda de fiar que as deusas tecelãs fiavam o destino. É na roda que soam as histórias, enquanto se tecem as tramas da imaginação. A roda é um ninho, imagem de aconchego e criação. Pensar nessa configuração leva à observação da qualidade e da característica dos espaços usados na narração contemporânea. O espaço físico que reproduz o tradicional palco-platéia estabelece uma relação de poder, separa e hierarquiza. Seja quem for o personagem, artista ou professor, quando este se coloca na frente da platéia, ele é o foco. O palco dá destaque, amplia o que se coloca nele. Na roda diluem-se e integram-se as diferenças, através do ritmo circular que agrega tudo ao todo, que recupera o espírito socializante. O foco deixa de ser aquele que diz, para se voltar ao que se diz.

Na circularidade da roda está o elo entre o mundo de fora e o mundo de dentro, o que liga o objetivo ao subjetivo. Ela é quem une as oposições, transformando as dualidades passíveis de serem unidas: sujeito-objeto, pensar-sentir, passado-futuro, individual-coletivo. Nas diversas civilizações e tradições vamos encontrar a figura do narrador na roda, não apenas como o propagador da sabedoria do povo por meio da oralidade, mas também como canal que opera o acesso aos diferentes níveis de realidade. Se o conto é uma expressão do pensamento mítico do ser humano e uma via ao “mundo imaginal”,⁵⁷ que segundo H. Corbin é o mundo no qual se espiritualizam os corpos e se corporificam os espíritos, o contador de histórias é o ponto de ligação entre as diferentes dimensões do existir. Se o narrador souber conter os significados do conto, põe em prática uma experiência com o sublime, um estado de alma elevado, que transcende a simples observação do real; mas ao

⁵⁷ DURAND, Gilbert. *O imaginário* – Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

perder esta referência, o contato com o simbólico, ele corre o risco de ver sua arte transformada em mais um produto de consumo.

O contador de histórias cria imagens no ar, materializando o verbo e transformando-se, ele próprio, nesta matéria fluída que é a palavra. Ele empresta seu corpo, sua voz, seus afetos ao texto que ele narra, e o texto deixa de ser signo para se tornar significado (ou, ao menos, assim deveria ser). Ou seja, a palavra-grafia se corporifica, se espiritualiza, ou ainda como quer Zumthor, o texto se torna obra, e uma obra é significativa. Convém lembrar que, por texto, ele quer dizer a “seqüência lingüística que tende ao fechamento, e tal que o sentido global não é redutível à soma dos efeitos de sentidos particulares produzidos por seus sucessivos componentes.”⁵⁸

Esse personagem tem o dom de parar o tempo abstrato, colocando no seu lugar o tempo vivido. Essa idéia de tempo relaciona-se com o princípio da cronosformação⁵⁹, ou seja, o contínuo aprender que é mediado pelas vivências. Ao soar uma história, o tempo deixa de ser marcado pelas medidas convencionais, adentra-se num estado de escuta flutuante, uma espécie de escuta desatenta, que possibilita a entrada no sem-tempo, na presentificação, espaço onde mergulham o narrado, narrador e o ouvinte. A escuta flutuante nos conduz a um estado de graça, o qual é alcançado pela suspensão do tempo exterior, ato necessário para entrar no tempo circular e mítico do mundo interior.

Ouvir histórias atíça algo que foi esquecido pela urgência da modernidade, por não ser mais experienciado, e do qual se foi separado, talvez sem saber, e lançado nas brumas do tempo com venda nos olhos, preocupado apenas em estar-na-ação, e nunca fora-da-ação, acionando outras formas de ver. A escuta flutuante é um fora-da-ação. Uma senda que conduz à dimensão do sagrado. Essa atitude de quietude interna, silêncio interior, de se deixar levar pelo embalo dos contos pode proporcionar um contato com o vazio que tudo contém, com o silêncio que traz significações. Pode-se chamar isso de êxtase, tao, self. Seja

⁵⁸ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 220.

⁵⁹ MELLO, Maria F. de. Cronosformação. <http://www.cetrans.com.br/generico.aspx>, junho, 2004.

qual for o nome que se atribui a essa vivência, o que faz sentido é que ela conduz ao centro e proporciona, mesmo que seja por segundos, a certeza de que se faz parte de algo muito maior que a realidade visível. Proporciona um alento para o espírito e uma confortável sensação de estar bem, feliz e em paz. É algo que só é possível sentir, nunca descrever. E quem a viveu bem sabe, e todos um dia já sentiram isso, mesmo que seja por um instante, um instante só. Não só as histórias se aproximam desse estado de espírito. Às vezes uma música, um gesto ou um movimento da natureza se encarrega de ligar o ser ao seu eu.

Porém, ao se tratar de narração oral, acredito que nada disso ocorre se não se atua com histórias que pulsam sob os pilares do simbólico. Aqui entram em cena os critérios de escolha dos contos a serem narrados. A literatura apresenta uma gama variada de opções. Mas, o que vale a pena contar? Para que contar uma história? As histórias têm função?

Segundo Hans Robert Jauss ⁶⁰, na teoria da recepção, avalia-se o valor estético de uma obra literária pelo tanto que ela amplia o “horizonte de experiência” do leitor, ou seja, quanto maior a “distância estética” entre o que é conhecido de uma experiência anterior e o que a atual obra provoca de mudança do ponto de vista, de ampliação dos significados para a vida do leitor, é que vai determinar a sua qualidade artística. Grande parte dos contos da tradição oral tem como característica repercutir suas vozes no sujeito-ouvinte, provocando uma “mudança de horizonte”. Isso se dá pela sua estrutura arquetípica, que se expressa por uma linguagem atemporal e que, portanto, se mantém atual. Uma história dessa natureza é pluridimensional. Transcende a dimensão prática e intelectual e nos aproxima do mítico e do divino. Ao refletir sobre essas afirmações, arrisco dizer que contar histórias sob essa abordagem implica uma atitude transdisciplinar, porque coloca o ouvinte em contato com diferentes níveis de realidades.

Olhando sob esse aspecto, o contador de histórias é uma espécie de xamã, que, ao manipular forças invisíveis que atuam no ato de contar, movimenta-se muito próximo do seu próprio centro e com isso facilita ao sujeito-ouvinte atingir seu próprio centro, entendendo por centro o interior do ser humano. Esse espaço revelado pelo contador é o

canto da mente onde tudo é silêncio, se é a própria consciência. O narrador de histórias, ciente dessa dimensão do contar, pode incitar significativas transformações no ser do ouvinte, provocando aquilo que Jauss já teorizou. Mas, se o contador não tiver sido tocado pelas luzes dos contos, dificilmente ele espalhará essa luz. Se ele não acreditar no poder sensível das histórias, elas serão nada mais que passatempos esvaziados de significados, como os tantos produtos culturais oferecidos pela cultura dominante.

A experiência traz a confirmação da teoria, e isso remete outra vez a Bettelheim, quando este diz que só a criança pode dimensionar como a história soa e ressoa dentro de si. Durante uma narrativa de contos de fada, quando contei “As três penas” dos Irmãos Grimm (conto que trata do tema do filho excluído, do bobo, do inapto), pude verificar como a história provoca ecos no interior das pessoas. No final da narração, um garoto de nove ou dez anos aproximou-se de mim, e sem falar uma palavra me abraçou. Ficamos lá, grudados, sob o signo de *kairós*, num espaço onde *chronos* foi deixado de lado, compartilhando uma emoção única. Depois de um tempo, que deve ter sido mais curto do que sentimos, ele me olhou nos olhos e disse: - Obrigado. E foi embora. Apesar de não conhecer aquele garoto, concluí que, em algum momento da sua história pessoal, ele também foi considerado o bobo, e ouvir aquele conto trouxe a esperança de que ele também poderia se sair bem nas suas tarefas, e herdar, quem sabe, o sorriso e a aprovação de alguém que lhe fosse especial. Assim, fica evidente a repercussão do conto e a confirmação de que uma narrativa simbólica acende faíscas nos sentidos do ouvinte-receptor, pois estabelece por meio do artístico, uma experiência estética e espiritual.

Novamente a pergunta: - Contar para que? Numa outra apresentação de histórias, ouvi de uma das professoras: - A Maria riu! A Maria riu! Esta menina nunca ri, nem na aula, nem no recreio, e hoje, durante as histórias, ela estava rindo, o tempo todo. E a resposta: - Contar para restaurar o riso oculto. Quer coisa melhor do que fazer rir? O riso recupera a alegria de viver e é, no mínimo terapêutico. De outra professora, escutei que seu

⁶⁰ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

aluno nunca havia se exposto diante da classe antes da experiência que ele teve naquele dia: contar uma história em dupla.

As experiências se repetem e estão por toda parte, reforçando a capacidade transformadora desse grupo de histórias, pela voz hábil do narrador. Então, que venham os contos, os cantos e os encantos, para embalar nosso coração e restituir a esperança de que viver bem, sob quaisquer circunstâncias, é possível e muito bom.

Essas foram as ponderações sobre a arte de contar histórias, imaginário, imaginação e sagrado. Mesmo assumindo tantas roupagens distintas, tantas caras, tantos jeitos e trejeitos, a narração oral de histórias não deveria jamais perder a condição primeira dessa antiga arte, que é funcionar como uma ponte entre as diferentes realidades. Que se faça jus aos velhos contadores, que na roda ao redor do fogo avivavam as chamas do mítico, num ritual coletivo e pluridimensional, que fazia a síntese dos contrários, aproximando o céu da terra, o espaço ao tempo, o imanente ao transcendente. Acredito que não se deveria perder a referência da ação narrativa e do conto simbólico como mediador entre real e sonho, natureza e cultura, consciente e inconsciente, funcionando como força unificadora e fazendo a síntese das experiências humanas. A contação oral no século XXI corre o risco de se tornar mais um produto da indústria do lazer, e penso que, se isso acontecer, perde-se o encanto, a magia, o sopro primeiro da manifestação do mito.

Capítulo 3

A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS NO SÉCULO XXI: UM ENCONTRO MEDIADO PELO SUPORTE DIGITAL

3.1 - CABRA CABRIOLA - O CIBERESPAÇO E OS NOVOS SUPORTES PARA A NARRAÇÃO ORAL

*Feche os olhos, criança,
feche os olhos,
hora de sonhar, hora de imaginar.
As nossas histórias não têm rei, não têm rainha,
não têm dragão, nem fada-madrinha;
nossas histórias têm os sons que vêm da noite;
têm o cheiro da mata escura;
têm cobra-grande, pássaros misteriosos e
monstros ameaçadores.
Nossas histórias são verdes, amarelas, brancas,
vermelhas e azul-anil.
As nossas histórias são assim.*

Com o intuito de chegar à voz e à palavra digitalizada, gostaria de propor uma viagem às avessas no tempo e acompanhar as metamorfoses e a trajetória percorrida pelo verbo. Antes da escrita, os saberes da humanidade eram transmitidos por meio da oralidade, prática que remonta às antigas sociedades de cultura oral, culturas estas que ignoravam a escrita¹ e que eram caracterizadas como homeostáticas, ou seja, viviam no presente, e mantinham o equilíbrio desfazendo-se das memórias que não eram relevantes àquela situação, naquele exato momento.² Ao analisar este aspecto daquelas sociedades orais, Eric Havelock observa como a memória oral se ocupa predominantemente do tempo presente, apreendendo no ato aquilo que está sendo feito.³ Nessas sociedades, a contextualização do saber era uma característica marcante. A palavra tinha o sentido que a comunidade lhe atribuía no exato instante em que era proferida, e dentro do contexto empregado. Quem narrava era auxiliado por gestos, expressões corporais e faciais. A palavra contada tinha densidade, corpo, e era

¹ ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998. p. 9 e 19.

² Op. cit., p. 58.

³ HAVELOCK, Eric. A. *A revolução da escrita na Grécia*. São Paulo: Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 30.

dotada de poder. Hoje, quando o popular se configura como o lugar das mestiçagens e reapropriações, percebemos que pouco mudou.⁴

Segundo Eduardo Galeano, que se encarregou de registrar o que antes foi oralizado, os povos de culturas orais acreditavam que os nomes podiam atribuir poder às coisas as quais se relacionavam. Ele relata:

No Haiti, não se pode contar histórias de dia. Quem conta de dia merece desgraça: a montanha jogará uma pedra em sua cabeça, sua mãe só conseguirá andar de quatro. Os contos são contados de noite, porque de noite vive o sagrado, e quem sabe contar conta sabendo que o nome é a coisa que o nome chama.⁵

Os narradores orais desenvolviam habilidades para se adaptar ao público e situações. Geralmente, eram sujeitos aptos, dotados de grande poder mnemônico e portadores de um repertório de fórmulas e regras da linguagem oral. W. Ong enumera características do pensamento desses sujeitos, e diz que eles tendiam a ser mais aditivos que subordinativos, mais agregativos do que analíticos, redundantes ou copiosos, conservadores ou tradicionalistas, próximos ao cotidiano da vida humana, de tom agonístico, mais empáticos e participativos do que objetivamente distanciados e mais situacionais do que abstratos.⁶ Essas marcas eram adicionadas às narrações, as quais tinham endereço certo e funções estabelecidas.

Embora seja encontrada em todas as culturas, a narrativa é, em certos aspectos, mais amplamente funcional nas culturas orais primárias do que nas outras. Em primeiro lugar, em uma cultura oral primária, como sublinhou Havelock, não é possível submeter o conhecimento a categorias complexas, mais ou menos cientificamente abstratas. As culturas orais não podem gerar tais categorias e, assim, usam histórias da ação humana pra armazenar, organizar e comunicar boa parte do que sabem. (...) Em virtude de seu tamanho e de sua complexidade de cenários e ações, as narrativas desse tipo são muitas vezes os repositórios mais amplos do saber de uma cultura oral. (...) Nas

⁴ Ver Capítulo 1, 1.3: A performance de uma contadora espontânea.

⁵ GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. Porto Alegre: L&PM, 1994. p. 21.

⁶ ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998. p. 57 e p. 69.

culturas orais primárias, nas quais não existe texto, a narrativa serve para unir o pensamento de modo mais compacto e permanente do que outros gêneros.⁷

Quando falar não foi mais suficiente para estar no mundo, quando a palavra deixou de ser uma vibração animada pela memória para tomar outros rumos e se fixar em matérias palpáveis, o homem começou a pensar em suportes e maneiras criativas para organizar esta aquisição: a escrita. Dessa maneira, selou a passagem de uma existência oralmente configurada, ouvida e compartilhada comunitariamente, para a existência de um mundo a ser lido, não mais fazendo da sua voz a voz do outro, mas uma experiência solitária, seguida pelo gesto do olho, em silêncio e a sós. Como diz E. Havelock, “o homem deixa de ser um bardo para se tornar um pensador”.⁸ E como tal registrou o seu saber no barro, na pedra, no papel, na tela digital; inventou papiro, pergaminho; deixou sua marca no códex, no livro e no computador.

A descoberta da tecnologia da escrita provocou impacto sobre os homens e sobre as civilizações de onde surgiram. Os gregos sentiram esse abalo. Platão escreveu uma fábula para descrever esse espanto. Está relatada em Fedro. Isso se passa num diálogo entre Tot, o suposto inventor da escrita, e o faraó Tamus/Amon. Ao apresentar a sua invenção ao deus supremo Tamus/Amon, Tot ouve um lamento, pois Tamus/Amon receia que a descoberta faça com que os homens esqueçam de exercitar a memória.

Hoje se sabe que a palavra escrita não é uma ameaça à memória, mas antes colabora com ela, registrando e tornando perene o que era efêmero. A memória e a escrita, juntas, ofereceram ao homem obras-primas da literatura mundial. Favoreceram as gerações posteriores, permitindo-lhes conhecer o mundo por meio de registros escritos. Aqui convém lembrar Roger Chartier, o qual não nos deixa esquecer que não há texto fora do suporte que o

⁷ ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998. p. 158.

⁸ HAVELOCK, Eric .A. *A revolução da escrita na Grécia*. São Paulo:Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 19.

dá por ler, ou ouvir.⁹ Durante séculos, o conhecimento, as histórias e as emoções contavam apenas com a ajuda de Mnemósine, a mãe das musas. A memória ocupava um papel tão significativo na sociedade, a ponto de ser sacralizada pelo homem, que criou uma deusa só para protegê-la. Posteriormente, Mnemósine dividiu o espaço com Tot e a palavra escrita fez história.

Para isso, a escrita se apropriou de materiais tão distintos, quanto foi a evolução da humanidade. Os primeiros registros que se tem conhecimento datam de 3500 a.C, e eram feitos em placas de barro. Trata-se da escrita cuneiforme mesopotâmica, dos povos sumérios. Os indianos (3000-2400 a.C) registravam em folhas de palmeira. Os maias (50 d.C.) e astecas (1400 d.C.) na América pré-colombina, em superfícies que tinham a forma de sanfona, sobre uma matéria vegetal que ficava entre a casca da árvore e o tronco. Os chineses (1500 a.C.) escreviam em rolos de seda, e os romanos, em tábuas de madeira cobertas por cera e unidas por cordões ou anéis.

Os egípcios (3000 a.C) avançaram nesse processo e escreveram seus hieróglifos em papiros que chegavam a medir 20 m de comprimento. O papiro organizado em forma de rolo, ou *volumem*, se manteve em alta até o século II, quando entra em cena o pergaminho, uma página feita de pele de animal, geralmente carneiro, macerada em cal, raspada e polida, sobre a qual se escrevia. A essas páginas reunidas chamou-se *códex*, ou códice, e, substituindo os rolos, chegou-se à forma do livro que hoje conhecemos. O *códex* era formado por vários cadernos, *quaderni*, com fôlios, folhas escritas dos dois lados, numeração de páginas e padronização no formato. O *códex* vem facilitar a vida dos leitores, e, no final do Império Romano e durante a Idade Média, muito do que era conhecido pelo homem estava contido nesses livros manuscritos, que eram feitos com couro, alguns com encadernações tão sofisticadas que se tornavam verdadeiras obras de arte.

O papel, que seria o próximo suporte para a escrita, surgiu na China no início do século II, mas só chegou à Europa (Espanha) no século XII. Com a invenção da prensa, por Gutemberg, em 1460, novas marcas foram se agregando ao livro: títulos, capítulos, numeração

⁹ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: Universidade de Brasília, 1999. p. 17.

de capítulos, parágrafos, separação de palavras, entre outras. Essas marcas também iriam alterar as formas de leitura, e este evento, que era um ato coletivo e social, se tornou uma atividade solitária e silenciosa, confinada aos mosteiros e universidades.¹⁰ Porém, antes dessa característica individual se fixar na sociedade, o homem continuou lendo para outros homens, sem desistir do hábito agregador da oralidade. Martin-Barbero lembra que, para os habitantes da cultura oral, ler é escutar. Diz ele:

Porque ler para os habitantes da cultura oral é escutar, mas essa escuta é sonora.(...) o lido funciona não como ponto de chegada e fechamento do sentido, mas, ao contrário, como ponto de partida, de reconhecimento e colocação em marcha da memória coletiva, uma memória que acaba refazendo o texto em função do contexto.¹¹

As últimas décadas do século XX lançaram luz sobre os novos suportes para a palavra escrita. Novamente o texto rola, não mais através do *volumen*, mas pelo écran, a tela do computador, um rolo eletrônico, acionado pela barra de rolagem, e nesse processo de transformação e descoberta de outras possibilidades, chegamos ao *e-book*, o livro digital. É a palavra vestindo a roupa do seu tempo. Essa velha criação do homem, que como quer Octávio Paz¹², tornou-se uma metáfora dele próprio, fez uma longa viagem através dos meios que lhe deram materialidade, ou como quer W. Ong, foi tecnologizada através dos tempos com a descoberta da escrita, impressão e computador.¹³

Da palavra falada à palavra escrita e à palavra lida, há uma mudança na solicitação dos sentidos. Enquanto falar se configura como um fato histórico-biológico, a escrita, por sua vez, é concebida como uma técnica aprendida, e que exige o uso de ferramentas específicas e ações

¹⁰ DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 170.

¹¹ MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. p. 160.

¹² PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 42.

¹³ ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998. p. 95.

claras para ser decifrada, como a leitura, que surge como uma conseqüência do ato de escrever.

Uma consideração da oralidade (se assim posso dizer) do animal humano do ponto de vista da evolução exige-nos reconhecer que a linguagem oral é fundamental em nossa espécie, enquanto ler e escrever têm todo o jeito de um acidente recente.¹⁴

Ao nos situarmos na linha do tempo para acompanhar a passagem da linguagem oral para a linguagem manuscrita, impressa e digitalizada, concluiremos que as culturas, oral, quirográfica e tipográfica contam uma história densa e curiosa, que podem ampliar essa reflexão e elucidar a transição da era da prensa à era digital. Roger Chartier aponta que essa é uma revolução mais significativa do que a de Gutemberg, pois determina não só a mudança do suporte, mas dos próprios processos de construção de sentidos.¹⁵

A oralidade não deixou de se fazer presente por conta do surgimento da escrita e a sua conseqüente leitura, ainda que esta passagem indique outra dinâmica, tanto do receptor quanto do emissor, onde

a enunciação oral é dirigida por um indivíduo real, vivo, ou indivíduos reais, vivos, em um tempo específico em um cenário real que inclui sempre muito mais do que meras palavras. As palavras faladas constituem sempre modificações de uma situação que é mais do que verbal. Elas nunca ocorrem sozinhas em um contexto simplesmente de palavras.¹⁶

Assim como o texto escrito não deu cabo da oralidade, a Internet não excluiu, e certamente não excluirá, a palavra escrita. Apenas são instâncias distintas. A oralidade retornou com o livro. Vale lembrar Chartier, quando ele diz que muitos leitores só compreendem um texto quando lido em voz alta. É a mediação da voz trazendo o

¹⁴ HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia*. São Paulo: Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 49.

¹⁵ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: Universidade de Brasília, 1999. p. 100.

¹⁶ ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998. p. 117.

entendimento.¹⁷ Ong aponta a Antiguidade Clássica ocidental como um tempo em que se reconhecia que o texto escrito merecia ser lido a viva voz. Ainda no século XIX permanecia a prática dessa modalidade de leitura.¹⁸ Durante muito tempo as pessoas leram em voz alta, e Darnton mostra que para o povo simples da Europa do início da Idade Moderna, ler era um ato e um evento social. Enquanto atividade física, o ato de ler implica posturas corporais, que vão se modificando, à medida que se modificam também os formatos para os suportes do texto. Nos séculos XVI e XVII, lia-se os livros em balcões erguidos à altura do ombro, numa postura bastante incomoda. Lia-se em pé, com um dos pés apoiado numa barra para aliviar a pressão do corpo, segundo mostram algumas imagens da época. Cem anos depois, vamos encontrar os leitores mais à vontade, em poltronas com banquetas de apoio para as pernas, leitores no campo.

Na baixa Idade Média, na Europa, lia-se para estar próximo de Deus e para entender a vida. A leitura era também uma prática espiritual, pois revelava os mistérios divinos. Até meados do século XVIII, lia-se poucos títulos: a Bíblia, outros livros religiosos e almanaques. A questão religiosa era tão relevante que as crianças iniciavam a sua aprendizagem na leitura por meio das orações. A leitura e a escrita não aconteciam simultaneamente e, muitas vezes, a criança saía da escola dominando a leitura, porém sem saber escrever. A leitura estava relacionada com o reconhecimento de algo já visto, que já tinha sido expresso oralmente, e não como apreensão de novos conhecimentos.

A segunda metade do século XVIII apresentou uma queda na leitura religiosa, e no final do século XIX, como havia um número maior de textos em circulação, passou-se a ler romances, biografias, relatos de viagem, história, jornais, periódicos. Em cidades da França e Alemanha, havia clubes de leitura do qual faziam parte pessoas cultas, letradas, e que freqüentavam esses espaços mediante um pagamento mensal. Nessa versão mais séria de cafeteria que se difundia na Europa no século XVII, encontrava-se uma grande variedade de

¹⁷ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: Universidade de Brasília, 1999. p. 25.

¹⁸ ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998. p. 132.

livros e jornais. Grupos de artesãos contratavam um leitor para entretê-los durante o trabalho, caso nenhum deles soubesse ler. Lia-se em voz alta, uns para os outros, em casa, nas oficinas, tavernas, celeiros.¹⁹ Os livros eram mais ouvidos que lidos. Eis a permanência da palavra falada, a insistência da oralidade. O livro trouxe consigo novos desafios para o sujeito-leitor. Segundo Havelock,

“o uso da fala foi adquirido por meio de processos de seleção natural que operam ao longo de um milhão de anos. O hábito de usar símbolos escritos para representar essa fala é um truque útil que existe há muito pouco tempo para ter sido incorporado em nossos genes, quer essa estruturação genética tenha acontecido ou não há coisa de meio milhão de anos. (...) O homem leitor, ao contrário do homem falante, não é biologicamente determinado. O homem leitor tem todo jeito de um acidente histórico.”²⁰

A escrita provocou uma reestruturação na consciência do homem, fosse por trazer consigo o isolamento e a interioridade para produzir o texto, fosse para lê-lo. Com o livro, vem a prática da leitura silenciosa, e em algum ponto dessa linha do tempo, entre séculos VII e IX, nos mosteiros, e no século XII, nas universidades, as pessoas passaram a fazer da leitura uma experiência única e individual. Essa leitura silenciosa, que carrega também um caráter libertário, exige do leitor uma familiaridade com o livro, e entre as conseqüências provenientes dessa habilidade estão dois desdobramentos: o favorecimento do imaginário e o controle ideológico.

A oralidade tem a idade do homem e a escrita um pouco mais de 2700 anos. Ao acompanhar a passagem da sociedade de cultura oral para digital, o Brasil, país fortemente marcado pelo analfabetismo, onde 67% da sua população ainda se encontra no patamar de analfabetos funcionais, corre o risco de uma exclusão comprometedora, considerando que a contemporaneidade vem marcada pela virtualidade. Falo da exclusão digital, pois conviver com o mundo cibernético já é fato: cartões magnéticos acessam um caixa eletrônico, no qual

¹⁹ DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 157.

²⁰ HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia*. São Paulo: Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 54.

está contido uma pequena aposentadoria; liberam uma cesta de alimento; catraca de ônibus; pagam contas; abrem portas, no trabalho, em casa.

O século XX, que trouxe livros cada vez menores e mais fáceis de serem manuseados trouxe também a grande novidade: o livro digital, o *e-book*, que pode ser conseguido a custo zero, em diferentes línguas, a qualquer hora do dia ou da noite. Como desvantagem, o *e-book* apresenta a impossibilidade de ser carregado embaixo do braço, mas traz a vantagem de ocupar pouco espaço na biblioteca.

A leitura na era digital também carrega posturas e conseqüências. Existem estudos ergonômicos que regem as relações homem X computador: mobiliário anatômico, distância da tela, intervalos freqüentes para alongamentos e relaxamento da musculatura, dos braços e dos olhos. Em nada lembra a leitura romântica do livro impresso: o livro lido a dois; o livro lido na cama; embaixo de uma árvore. O computador ainda exige artefatos próprios que limitam seu local de uso. Por mais que essas máquinas tendem a diminuir de tamanho, elas continuam propondo uma postura construída e pouco à vontade.

O computador, que inicialmente foi visto como a grande biblioteca universal, começou a agregar outras manifestações, e numa prosa interdisciplinar surge uma terceira disciplina no cruzamento de duas iniciais: arte por um lado e a informática por outro, que juntas geram a arte cibernética. É dentro desse contexto que pretendo focalizar a leitura de *Cabra Cabriola* no suporte digital. Antes, porém, gostaria de lançar o olhar para a narração enquanto arte que acontece ao vivo, e com uma característica de tempo marcada pela sinergia e simultaneidade de experiências sinestésicas. Desde sempre foi assim. O ser humano agregou em torno de si outros sujeitos, e concretizou o ato da comunicação. Basta apenas emissor, receptor e uma mensagem bem articulada por meio de um texto, sonoridade, ritmos, intenções. Segundo Zumthor, “quando a comunicação e a recepção (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance”²¹.

²¹ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. A literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 19.

Pensar o tempo (enquanto momento em que uma coisa se realiza) quando se fala nessa expressão artística pressupõe um tempo absoluto, com o narrador junto aos ouvintes, compartilhando uma experiência estética única. A narração oral privilegia uma atuação ao vivo, implica reconhecimento do outro, daquele que ouve, vê, sente e cheira a performance do narrador. Emissor e receptor são envolvidos pela atmosfera de cumplicidade. Na performance do narrador ao vivo, há um tempo presente num corpo presente, constituído de intenção, atenção, tensão, que se atualiza a cada instante e se perpetua na memória dos participantes.

A narração oral, com o seu enunciador, também conta uma história que se desenvolve das antigas modalidades dos contadores das sociedades orais, aos rapsodos gregos, jograis e trovadores da Idade Média, declamadores do romantismo, até os locutores de rádio e apresentadores de televisão do século XX. No século XXI, a narração oral ganha outra dimensão ao ocupar o espaço telemático. Abordar a performance do contador de histórias na era digital, como é o caso de *Cabra Cabriola*²², implica uma mudança de foco, de entendimento e aceitação de outras perspectivas e paradigmas do aprendizado e da fruição dessa arte.

Nessa reflexão que se segue sobre os novos suportes para a narração do conto, considero que a criança²³ deste início de século XXI, seja ela moradora da favela das grandes cidades ou do condomínio de classe média e alta²⁴, já se encontra envolvida num imaginário construído por tecnologia de ponta, cujas produções culturais chegam até ela mediadas pelo computador, Internet, CD-ROM, DVD-ROM. A facilidade com que ela manipula o suporte digital sugere que se pense e considere essa linguagem não como uma presença efêmera desse cotidiano, mas como um segmento a ser pensado; não apenas por meio da navegação na www e do uso do processador de texto, mas também como instrumental importante no contexto educacional e cultural, atentando para as novas literariedades que esse meio indica e propõe.

²² Produção no formato CD-ROM dessa lenda da literatura oral brasileira. Durante a defesa dessa dissertação, será apresentada a lenda *Cabra Cabriola*.

²³ Se somente agora me refiro às crianças é porque só agora falo de um produto concebido para elas e que é pertinente à discussão que se segue, ou seja, narração oral no meio digital. Falo de *Cabra Cabriola*.

²⁴ O Projeto Re-Vivendo a Nossa Cultura é apresentado no Anexo 3. <http://www.futuro.usp.br>, junho/2004.

Estamos diante de uma recepção diferenciada para o texto, com a incidência de novos indicadores para esta leitura, como o hipertexto, criado a partir das matrizes sonora, visual e verbal. Novos códigos geradores de poéticas. Rupturas. Fissuras no processo de significação originando novos paradigmas a partir da história primeira. Exemplo disso seria *Cabra Cabriola*. O mito:

Quer saber qual é um dos piores papões que existe? É a tal da Cabra Cabriola. Êta bicho feio! Ela é horrível, tem uma goela enorme e dentes agudos. Lança fogo pelos olhos, pelas narinas e pela boca. Quando chega a noite ela entra de fininho nas casas e devora crianças. Fala assim:

Eu sou Cabra-Cabriola
Que come meninos aos pares
Também comerei a vós
Uns carochinhos de nada

Uma boca que narra. Um exemplar da mitopoética brasileira. Um personagem: *Cabra Cabriola*. Bicho-papão nordestino. Um suporte contemporâneo: o meio digital. A linguagem híbrida: letra, voz e imagem em movimento.

Novas leituras e outros tantos sentidos. A hibridez do meio e dos processos expondo outras interpretações. A imbricação das linguagens revelando novas possibilidades e justificando o longo caminho percorrido, da palavra falada à palavra digitalizada.

Vive-se um cotidiano tecnológico, e nesse espaço telemático pleno de imagens eletrônicas e virtualidades, a dimensão do real é reconfigurada. O tempo real abre espaço para o tempo virtual, para o tempo da interatividade, dos sons produzidos eletronicamente, dos gestos que são recriados e de uma realidade que se apresenta alterada pelo meio.

Ao propor um olhar sobre os contos do imaginário popular brasileiro a partir de novas linguagens, busquei unir os pares de opostos complementares: velho/novo, tradição/modernidade, oral/escrito, meio impresso/meio digital, emissor/receptor, não sobrepondo um ao outro, mas integrando-os por meio do lúdico, do poético e do simbólico. *Cabra Cabriola* encontra-se inserida num contexto digital interativo, o CD-ROM ²⁵, cuja navegação será um mergulho nas águas brasileiras do Amazonas ao Paraná, passando pelo São Francisco e pelos tantos braços de rios que cortam as matas brasileiras, por onde navegam seres como o Caboclo d'água, Boto e Mãe d'água, até chegar à roça perdida de Minas e dar de cara com Lobisomens, Mão-de-cabelo e outros monstros e seres fantásticos que habitam matas, campos, dia e noite do imaginário popular. Por onde passar, o usuário do computador vai encontrar referências geográficas, históricas e culturais que apresentam um Brasil mítico-poético pontuado pelos matizes regionais de assombrações, Sacis, Papa-figo, Pé-de-garrafa, Boitatá, Iara, gente que vira bicho, bicho que vira gente, quadrinhos e quadrinhas, trava-línguas, adivinhas.

Nessa colcha de retalhos costurada com o fio da fantasia e com o mouse de um computador, não encontraremos mais aquela voz primordial que nos transportava da roda ao lado da fogueira para as florestas encantadas ou ameaçadoras; do pé da cama, a castelos assombrados e misteriosos; mas, antes, vamos encontrar a voz do narrador, que lança mão de sofisticados recursos tecnológicos para manter a história acesa. Aqui a voz poética não é mais a memória, mas um complexo binário (0-1) que propõe outros desdobramentos. Porém, essa voz intermediada pela máquina também precisa encantar, senão cadê a graça?

Ao contrário da ação ao vivo, em que a voz poética encontra no gesto uma contribuição para a construção de sentidos, conduzindo o ouvinte para longe, no passado, por meio da reativação da memória, neste suporte, o gesto filtrado pela máquina deve ser pequeno, quase inexistente, caso contrário escorrerá para fora do quadro, perderá contornos. Não há espaço para o grande. A tela pequena do computador é o lugar do detalhe preciso de um dedo que surge carregando consigo uma gama de significações. Nela, tudo tende a ser diminutivo,

²⁵ BUSATTO, Cléo. *Contos e encantos dos 4 cantos do mundo. v. 2. Lendas Brasileiras*. Curitiba, 2001.

miniaturizado. A expressão do rosto se contém, e o medo já não transparece no corpo inteiro, mas sim numa minúscula contração da testa, num piscar do olho.

Como envolver o ouvinte e como será a recepção desse conto num espaço tão diminuto, como uma tela de quinze polegadas (800 X 600 pixels)? Gaston Bachelard nos lembra que “o conto é uma imagem que raciocina”.²⁶

Como apresentar essas imagens sem perder a força que elas carregam, como no caso da voz que se materializa diante do ouvinte, por meio de um corpo que fala, que exala cheiro, temperatura e provoca sensações cinestésicas?

Outro desafio que saltou à minha frente, feito um Saci-trique endiabrado e cheio de artimanhas, foi a leitura que eu daria aos personagens. Quando a narração acontece ao vivo, ocorre uma simultaneidade na construção da história. Emissor e receptor atuam juntos nessa situação de performance. O narrador lança as imagens no ar e o ouvinte as transforma na sua história, ancorado pelo seu imaginário e pela sua própria história de vida para construir personagens, situações e ações. Nesse contexto, *Cabra Cabriola* poderia assumir a forma que o ouvinte quisesse: uma cabra, um homem, uma mulher, um ser inominável. Porém, que imagem a *Cabra Cabriola* deverá assumir quando eu materializar essa imagem por meio do suporte digital?

No meio telemático movimenta-se no mundo do pequeno e nesse espaço pequenino devo dar vida à *Cabra Cabriola*. Eu poderia simplesmente criá-la segundo meu próprio imaginário e oferecer à criança um produto pronto, uma obra fechada, em que os elementos foram dados e não poderão mais ser alterados. Porém, essa condução contraria o princípio primeiro de uma narração oral ao vivo, que é a condição do ouvinte ser ativo e co-autor da história narrada. Logo, eu estaria contrariando os princípios da narração que eu defendo, se apresentasse uma *Cabra Cabriola* com um corpo acabado, de bordas precisas e tons definidos.

²⁶ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 171.

Outro elemento a ser pensado era a palavra. Como colocá-la na rede? Como ela poderia fazer parte desta construção híbrida de *Cabra Cabriola* sem ser apresentada como mais um arquivo.doc? Lembrei das similitudes apontadas por Michel Foucault como construtoras do saber no século XVI. Por se tratar de um olhar artístico, uma leitura digital de *Cabra Cabriola*, assumi que seria possível esquecer as transformações poéticas pelas quais caminhou a palavra, que perdeu um contorno único e ganhou uma gama ampliada de significados com a presença do leitor, e empregar a palavra enquanto representação, lançando mão da iconografia, brincando com as analogias e conveniências. Nas palavras de Foucault “reconduzir à luz a origem da linguagem é reencontrar o momento primitivo em que ela era pura designação”²⁷. Continuo seguindo o raciocínio do autor para fundamentar a utilização da palavra-desenho na narração digital dos contos. Ele diz:

Conhecem-se dois grandes tipos de escrita: a que retraza o sentido das palavras; a que analisa e restitui os sons. Entre elas há uma divisão rigorosa, seja porque se admita que a segunda prevaleceu, em certos povos, sobre a primeira, em consequência de um verdadeiro “golpe de gênio”, seja porque se admita, tão diferentes são uma da outra, que apareceram quase simultaneamente, a primeira nos povos desenhadores, a segunda nos povos cantores. Representar graficamente o sentido das palavras é, na origem, fazer o desenho exato da coisa que ele designa: na verdade, quase não é escrita, quando muito uma reprodução pictórica, graças à qual só podem transcrever as narrativas mais concretas.²⁸

A palavra escrita no contexto de *Cabra Cabriola* deveria ser usada com arte, como se procede com a palavra falada na narração. Ela deveria ser vista através deste olhar estético, e retomar, mesmo que de longe, traços da antiga tradição da escrita pictográfica. Se estivesse aparentemente solucionada a colocação da palavra, o mesmo não era possível afirmar com relação às imagens. Quando se pensa em narração oral, pensa-se também na abertura do espaço para o imaginário. Bachelard diz que

²⁷ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 146.

²⁸ Op. cit., p. 156.

imagens muito claras tornam-se idéias gerais. Bloqueiam a imaginação. Vimos, compreendemos, dissemos. Tudo está terminado. É preciso então encontrar uma imagem particular para novamente dar vida à imagem geral.²⁹

Cabra Cabriola não podia ter uma cara, um corpo, mas podia ser uma cara, e isso ser seu corpo. *Cabra Cabriola* começaria a ganhar contornos com a gravação em vídeo da minha boca, que deixaria sair a voz, a qual iria se materializar por meio da interferência do artista gráfico responsável pela animação. A imagem desse rosto foi descaracterizada por meio de texturizações, até perder a naturalidade, transmutando-se numa nova realidade e alterando aquela imagem primeira. Desconstrução e construção. O fogo sai de todas as cavidades da face, e os dentes se transformam em garras agudas, como palavras-estacas, saltando da boca de enorme goela, fundo infinito, um vazio que tudo engole e que se abre para os sentidos do navegador.

Assim é o corpo de *Cabra Cabriola*. Uma sugestão passível de se (re) significar a qualquer momento, a cada clique do mouse, a cada novo leitor. Dessa maneira, é possível esboçar algumas respostas para as perguntas lançadas acima:

- Qual a cara de *Cabra Cabriola*, se *Cabra Cabriola* não tem cara para mim?

Somente o receptor é quem poderá responder a essa pergunta, pois certamente a personagem será construída por meio das intenções lançadas pela voz, pelo movimento dos lábios, franzido do nariz, pelas animações que acompanham o vídeo, pela palavra em movimento, pelo contexto interativo em que o vídeo se encontra, e também pela configuração da tela, pois ver no formato da tela original é diferente de ver a imagem ampliada na tela inteira.

Estamos diante de um meio específico e os recursos utilizados para a construção do conto colaboram para criar significados. E nessa busca de olhares diversificados, a percepção

²⁹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 132.

não está somente voltada à produção literária escrita, nem somente à produção literária falada, mas a esse processo híbrido gerador de outras literariedades passíveis de outras tantas leituras.

No próximo segmento proponho uma reflexão sobre a memória, o tempo, o espaço e a recepção no meio digital, em que busco entender a dinâmica dessa linguagem, suas particularidades e modos de funcionamento.

3.2 - LEITURA DO ENTORNO, NO CONTORNO DOS CENÁRIOS, ONDE SE MOVE UM CONTADOR DE HISTÓRIAS

*Viver é de sempre, e muito, perigoso.
E, entre os vários perigos que espreitam
essa nossa empreita de percursos poéticos
em ciberespaços, acrescentem-se dois:
um primeiro, o refúgio no passado, na comodidade
das tradições e dos pensamentos já feitos e refeitos;
um segundo, o encanto desmesurado com as
técnicas, os processos e as ferramentas.
Para escapar a ambos, a única possibilidade que se
vislumbra, do ponto e da situação em que escrevo,
é a de enveredar por um percurso de conhecimento:
conhecimento do ciberespaço através do poético,
do poético através do ciberespaço.³⁰*

Alckmar Luiz dos Santos

Quando se conta histórias pelos meios tradicionais de comunicação, como em uma narração oral, um livro, cinema, televisão ou rádio, sabe-se o que esperar dessas linguagens. Elas são conhecidas e previsíveis. Por mais que a leitura que se faça delas seja múltipla e determinada pelo contexto pessoal e coletivo, pelo qual se dá a experiência, elas serão sempre as mesmas histórias, pois o suporte que as abriga determina esta qualidade imutável. Fisicamente não se constrói um novo livro na medida em que se lê. Nem se altera a seqüência de uma história numa narração oral. Porém, quando se pensa no meio digital, que por natureza é interativo e imersivo, assiste-se a uma reviravolta na recepção de uma história, pois se está interagindo com algo que tem como característica da sua arquitetura a mutabilidade e a transitoriedade. O que existe num momento pode não existir mais em poucos minutos. Ou melhor, na interação com o leitor cibernético, pode-se transformar uma produção digital em

³⁰ SANTOS, Alckmar Luiz. *Leitura de nós: ciberespaço e literatura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

outra distinta. O que proponho neste item é a reflexão sobre esse meio e a produção de narrações orais no ciberespaço.

Cenários distintos de uma mesma cena. Contextos distintos de um mesmo texto. Movimentos de um instante perdido no tempo ao tempo presente.

3.2.1 - Primeiro movimento: Ao pé do fogo

Noite. Fogueira. Ao redor de uma fogueira, pessoas espreitam com olhos curiosos e medrosos uma figura recém-chegada, nada familiar, porém com uma aura de autoridade, que se movimenta de um lado para outro, enquanto gesticula, movendo freneticamente as mãos pelo espaço, desenhando imagens no ar, imitando coisas, pessoas e animais, no sobe e desce de uma dança vertiginosa, que mais parece contracenar com as labaredas que insistem em acompanhar seu movimento.

O som que sai da sua boca, ora grave, ora agudo, lança onomatopéias na escuridão da noite, arrancando suspiros e “ais” amedrontados dos espectadores. No meio de tantos ruídos, uma história se constrói, como uma grande teia que está sendo tecida, enquanto no íntimo de cada ouvinte pululam sentidos inimagináveis, até mesmo para este narrador astuto e convincente, que faz do momento presente um tempo compartilhado, repartindo generosamente seus estados de alma, recriando surpresas e sustos, como num momento primeiro, quando ele próprio viveu aquela situação que agora narra.

O corpo do narrador lança matéria significativa que se impregna no corpo do ouvinte, onde é transformada em significados, matéria vivida, experiência sentida que ninguém mais vai arrancar. As impressões que então se refletem no espírito de cada participante dessa roda mágica e mítica vão lhe acompanhar pelo resto dos seus dias, e o narrador terá lançado o verbo, e nada mais será como antes. E o momento passou.

3.2.2 - Segundo movimento: Às margens do rio

Dia. Rio de pedras e águas claras. Um grupo de lavadeiras executa seu trabalho, enquanto distrai-se do peso da roupa molhada entoando *à capela*, uma canção ancestral retida na memória coletiva. No intervalo, ouve-se a voz que narra, onipresente, essencial à manutenção dos laços sociais, útil ao imaginário, necessária ao momento presente, por diluir o cansaço e repor o ânimo para o trabalho. É a “palavra-força”³¹ que salta da boca da velha lavadeira e acorda o que estava adormecido, reativando a crença, a fé de cada mão calejada pela soda cáustica e restituindo a esperança de dias felizes. A voz, que aviva as consciências que se deixam levar a rios nunca antes visitados, se cala por uns instantes, como se para permitir que cada ouvido aguçado por ela pudesse construir um novo universo a partir deste então narrado. Com um perfeito domínio dos gestos, do cenário, a voz retoma a narração e traz de volta ao rio de pedras e águas claras cada uma daquelas mulheres que ousou dali se ausentar, e o riso toma conta do espaço, rompendo o tempo presente e instituindo um tempo simbólico. E o momento passou.

3.2.3 - Terceiro movimento: Ao redor da cama

Noite. Quarto de dormir. Numa pequena cama repousa uma criança de olhos sonolentos, enquanto uma voz macia ressoa no quarto, convidando a ouvir a história que em seguida irá repercutir nas profundezas da alma daquele pequeno ser. É a dupla, ressonância-repercussão,³² agindo no espaço íntimo, seja do narrador, seja do ouvinte. O narrador afetando e sendo afetado pela palavra que ele lança em forma de imagem, e no ar, materializando-se por meio dos contornos da voz, uma cantiga que embala os últimos sinais de vigília anunciando a chegada de Hipnos e Morfeu ou quem sabe da Mão-de-Cabelo.³³ Enquanto eles não chegam, um corpo sereno e manso acorda fadas e bruxas e as convoca a habitar o

³¹ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 75.

³² BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

³³ Deusa do Sono tupiniquim. Mão-de-Cabelo é um personagem do lendário nacional presente na mitologia das regiões Sudeste e Centro-oeste. Surge como uma mulher magra e alta, e das suas mãos saem fochos de cabelos sedosos. Ao passar a mão sobre os olhos das crianças, elas pegam no sono.

imaginário do ouvinte, que já não faz esforço para manter os olhos abertos, apenas recebe, receptivo, a presença dos personagens fantásticos, enquanto se lança nos braços do deus do Sono. Mais uma vez anunciou-se a voz poética do contador de histórias e a fantasia se perpetuou, como em História Sem Fim. E o momento passou.

3.2.4 - Quarto movimento: Um sopro no ciberespaço

Noite. Mesa com computador. Um ser de olhos estatelados fixa a tela de um computador, enquanto clica, arrasta, minimiza, maximiza, conecta, desconecta, arrasta, salva, recorta, copia, outro clique, dois cliques, mouse, cursor. Pára subitamente. A tela se completa com uma imagem de um narrador virtual. Numa complexa operação de 0-1, as matrizes verbal, sonora e plástica se mesclam num processo híbrido, gerando linguagem e comunicação, numa combinação de múltiplas possibilidades, e o internauta vê surgir diante de si uma história gerada pelo meio digital. Imagens que se animam criando um cenário que a qualquer momento pode ser transformado num outro, e num outro mais, ou qualquer outro que salta aos olhos por meio da interatividade que o suporte propõe. Logo, não é mais um narrador humano, mas um ser virtual que se articula pela interferência direta do navegador.

Na memória daquele sujeito surgem vestígios de um passado distante, vozes ancestrais que um dia lhe contaram aquela mesma história. Talvez o tataravô do tataravô a tenha ouvido, e, nesse momento, resíduos genéticos se agitam no íntimo do seu ser, afirmando que aquela cena já foi sua. Em seguida, outra lembrança insiste em se tornar real. Alguém ... pai, mãe, avô, avó, quem? Quem ouviu essa história primeira, deitado na cama após o chá de capim-limão? Não importa, sem dúvida. Agora ela é sua e salta na tela do seu computador. Mas antes ela também já era sua, como um eco de um tempo passado guardado em algum lugar do seu ser.

Subitamente o sujeito, o ouvinte, o navegador decide guardar na memória, não mais na sua, mas na memória física do computador uma história que sempre esteve presente na sua

própria memória, como um conteúdo mítico, arquetípico, de uma “imagem que atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície.”³⁴ E o momento passou.

3.2.5 - Das cenas às marcas de oralidade que se materializam no espaço digital³⁵

Meio digital e oralidade: a princípio nada mais antagônico, mais distante que esses dois conceitos. Tão remotos, como esquecidos nos séculos dos séculos, ficaram os narradores com as suas marcas, ou seja, alguém que vem de longe trazendo histórias, ou que nunca saiu do seu lugar, porém atento às histórias do seu povo. O narrador, como aquele que soube ouvir e, portanto, soube contar, situando, desse modo, a narração como uma troca de experiências. Ora, a princípio nada mais inadequado para essa troca que o ciberespaço, mesmo porque tendemos a pensar a narração oral, tal qual será descrita abaixo, como algo que se perdeu nas brumas dos tempos, substituída por novas formas de comunicação. Antagônicos, mas apenas a princípio.

Walter Benjamin aponta para o declínio da narração no início da Idade Moderna, com a invenção da imprensa e o advento e difusão do romance, estendendo a sua reflexão para o que difere um gênero do outro:

O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história. O romancista segregou-se. O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão.³⁶

³⁴ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 7.

³⁵ O termo oralidade será utilizado aqui para significar a transmissão de mensagens poéticas oriundas da tradição oral, e não apenas referindo-se a tudo o que é produzido pela voz: discurso, informações jornalísticas, etc. Segundo Paul Zumthor: “Um mal-entendido enevoa o horizonte, e importa esclarecê-lo de imediato; muitos especialistas (...) admitem tacitamente que o termo oralidade, aquém da transmissão da mensagem poética, implica improvisação.” ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 21.

³⁶ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 60.

Seguindo esse pensamento, W. Benjamin localiza a mutação das formas e seus desdobramentos como o aparecimento da imprensa, e esta como sendo um elemento ainda mais ameaçador às velhas formas de narrar, pois a informação veiculada por ela chega até nós carregada de predicções, que se encarregam de retirar a força da narração.

Cada manhã nos informa sobre as novidades do universo. No entanto, somos pobres em histórias notáveis. Isso ocorre porque não chega até nós nenhum fato que já não tenha sido impregnado de explicações (...) Já é metade da arte de narrar, liberar uma história de explicações à medida que ela é reproduzida.³⁷

E prossegue remetendo às qualidades da narração:

O extraordinário, o maravilhoso, é narrado com a máxima precisão, mas o contexto psicológico do acontecimento não é impingido ao leitor. É-lhe facultado interpretar as coisas como ele a entende – e com isso o que é narrado alcança a amplitude de oscilação que falta à informação.³⁸

Continuando nesse raciocínio, estão excluídos do rol dos narradores em meios eletrônicos e digitais os apresentadores de jornais, seja de rádio ou televisão, pois o que eles trazem é uma informação alterada pelas tantas camadas de significações, que roubam do ouvinte qualquer possibilidade de (re) significar o fato. Poderíamos pensar nesta nova categoria de narrador que passa a ocupar o espaço digital, os *bloogers*, com as suas narrativas, os *weblogs*, uma mistura de diário pessoal com crônica, e que estariam mais perto daqueles indivíduos apontados por Benjamin, que também cita o cronista como o “narrador da história”. A partir desse raciocínio, diluiria-se a distância entre narração e ciberespaço, mas falar de *bloogers* é falar da narrativa escrita, e esta abre outro campo de estudo, que não é o proposto por este texto. Descartam-se também as páginas pessoais como uma narrativa a ser considerada neste caso.

Também não cabe aqui pensar em teleconferências e *chats*, pois o que queremos assinalar é uma outra categoria de sujeito falante, mais próxima aos narradores míticos das

³⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 61.

³⁸ Idem.

sociedades primitivas, àqueles a quem era dado o direito e o poder de transmitir a sabedoria e os conteúdos arquetípicos que pairavam na sua sociedade; os portadores da voz poética de todos os tempos, e que na contemporaneidade ressurgiu como uma pessoa detentora da técnica da narração, ou seja, que não apenas transmite a história que ouve, mas antes, se apropria dessa história, embebe-a da sua vivência e a transforma numa cena, num ato performático que é construído conjuntamente, emissor, receptor.

Já coloquei anteriormente que um dos objetivos desta dissertação é refletir sobre a experiência de produção de narrações orais por meio do suporte digital, utilizando, para isso, o formato do CD-ROM, e indicar, também, não só o que distancia a tradição oral do contexto cibernético, mas também o que os aproxima, até mesmo para justificar a geração de narrações orais nesse meio. Quando a atuação ocorre em vídeo para depois ser digitalizado, há um distanciamento maior do contador de histórias, pois ele pode se ver e ser um espectador de si próprio. Há um olhar crítico que não é permeado pelo momento presente e vinculado a afetos, mas antes uma análise racional da performance, quando é possível cortar a própria imagem, colar, copiar, alterar padrões estéticos desse corpo-imagem, metamorfosear-se em outros personagens, até deixar de ser o contador, e passar a ser um simulacro dele próprio. Com essa intervenção, ressignifica-se o contador de histórias e o que ele representa.

Uma observação que me ocorre nessa produção de novas estéticas eletrônicas está relacionada com o conceito de memória, essa faculdade de reter informações adquiridas anteriormente, e que no meio telemático é dilatada, passível de ser expandida a qualquer momento. Outros olhares são para o conceito de tempo, espaço e recepção no meio digital.

3.2.6 – Memória

A voz poética é memória, diz Paul Zumthor, e a memória, por sua vez, “é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la.”³⁹ Essa faculdade que propiciou a sobrevivência de diferentes grupos sociais, paradoxalmente também provocou a morte. É ainda Zumthor quem nos conta que, em 1595, o mouro Román Ramírez,

³⁹ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 139.

o último dos jograis do Ocidente, é acusado de feitiçaria pela Inquisição e paga com a vida o fato de recitar de memória romances inteiros.⁴⁰ À sua memória prodigiosa atribuía-se um dom demoníaco.

Tanto o meio digital quanto a oralidade guardam essa marca comum que a ambos traspassa, fazendo com que o efêmero se perpetue por meio dela. Memória humana, no caso da oralidade, memória física, no caso do texto digital. Porém, se a primeira retém as significações, as impressões íntimas do momento da narração, a segunda guarda apenas significantes, que podem ou não, em algum momento, se tornarem prenes de sentidos, a partir das especificidades do suporte.

Porém, o meio digital não é seletivo nem opta por suas escolhas. Todo o texto anterior fica na memória do computador, que constrói uma espécie de grande colcha de retalhos, formada por todos os textos que passaram por ele, e que estão sempre à nossa disposição, para isso, basta um clique e teremos então o texto primeiro, o segundo, o terceiro. A memória também funciona como uma rede, e as conexões ocorrem por meio das sinapses. Mas, ao contrário da máquina, a memória humana é seletiva e criteriosa, só guarda aquilo que passa pelo crivo dos sentidos, ou seja, o que afeta o ouvinte. Se o texto ouvido ou lido não lhe imprime uma impressão qualquer, ele não é retido. É necessário mais que um clique para ativar os conteúdos da memória humana, mas se o clique for significativo, por menor que ele seja, um rosto, um som, um perfume, uma palavra, é o suficiente para que ocorram os processos sinápticos no interior do cérebro e, instantaneamente, uma série de informações se desdobram, mostrando seus contornos, como num filme cuja edição foi realizada aleatoriamente, pois as imagens surgem sem nexos, sem continuidade, porém são significativas.

Entra em jogo, nessa operação, a memória de curta duração, que, como o nome indica, possui limites restritos tanto ao que se refere ao armazenamento das informações, quanto ao tempo em que estas são armazenadas na memória. Já a memória de longa duração é responsável por um espaço maior para o armazenamento das informações e retém esses dados

⁴⁰ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 62.

por mais tempo. Parece que a *www* atua com a segunda opção. Para este ensaio, interessa a memória de longa duração como portadora de sentidos.

Para Benjamin, a memória é a “capacidade épica por excelência”⁴¹. Apresenta-se como Mnemósine, filha do Céu e da Terra, mãe das Musas, aquela que foi amada por Zeus durante nove noites, e que após nove meses gerou as inspiradoras das artes, personificação da memória e da lembrança. Segundo ele, a “a relação ingênua entre ouvinte e narrador é dominada pelo interesse em reter a coisa narrada”⁴², ou seja, estabelece-se pela graça dessa musa.

Com este texto, se propõe a pensar o resultado estético da narração oral, e não apenas a narração como evento social, e pensar o narrador como um artista da voz. Elejo, portanto, outra musa para permear este ensaio: Polímnia, que, etimologicamente, relaciona-se com muitos hinos, aquela que preside a oratória e o ditirambo.⁴³ Se Mnemósine, a memória é constituinte da oralidade, Polímnia, a arte impressa ao ato de falar é sua condição, pois de nada adianta ter uma memória excepcional, se faltar ao narrador as qualidades que o levam a encantar o ouvinte, como um texto bem dito, a condição de projetar imagens na mente de quem ouve, com pleno domínio de ritmo, compreensão das intenções, clareza do gesto, percepção do momento e uma presença holística capaz de transformar signos em significados. Diria, também, que nesse contexto, o interesse pela narração não se fixa apenas na possibilidade de guardar na memória a informação ouvida, mas que está relacionado com o senso de prazer e de fruição em ouvir, com a possibilidade de construir sentidos que ampliem o horizonte do ouvinte e com a intensidade que a história chega até ele, podendo provocar experiências no campo de visão interior e ativar as diferentes dimensões do ser.

⁴¹ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Os Pensadores*. SP: Abril Cultural, 1983. p. 67.

⁴² Op. cit., p. 66.

⁴³ SPALDING, Tasilo Orpheu. *Dicionário de Mitologia Greco-Romana*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

3.2.7 – Tempo ⁴⁴

Ouvir uma história pode remeter a um tempo primevo, e tempo pode ser o elo entre narrador e ouvinte, seja no tempo real, seja no tempo virtual. Mas como fica a noção de tempo nesse momento nominado por Paul Virilio como a era da lógica paradoxal? ⁴⁵ Como o tempo permeia as produções de arte nos meios tecnológicos? Inicialmente, a narração mediada pela virtualidade parece assimilar a desterritorialização do receptor. Tempo e espaço são únicos. Não há fronteiras para a realidade virtual. A virtualidade transfigura a noção de realidade, propõe diferentes vivências, uma nova maneira de lidarmos com os afetos, e traz a elaboração e fruição do tempo sob uma visão sistêmica,⁴⁶ na qual o olhar se dirige para o contexto e para as situações relacionais oferecidas pelos dispositivos do sistema, como a relação estabelecida entre criador e interator da obra permeada pela estética digital. Os dois interagem num único sistema, em que a parte já é o todo. Porém, há uma ruptura daquela noção de tempo concebido e conhecido, e já confortável, da narração presencial.

No ritmo que marca a diferença entre estas duas modalidades de transmissão de texto – presencial e digital está a batida lenta da narração oral, marcada pela presença do tempo absoluto e pelo momento compartilhado por afetos e impressões. Em contrapartida, o meio digital oferece um ritmo ágil, em que as páginas se desdobram a nossa frente, aleatórias, como se ali sempre estivessem, sobrepostas, como um palimpsesto, e no aguardo de um comando, para se apresentarem e se desdobrarem no tempo virtual. Esse tempo, que dilui as distâncias entre os pensamentos e os saberes, que desmonta instituições num processo híbrido e descentralizado, diminuindo distâncias físicas e intelectuais, é também o tempo do não-tempo, um tempo não-dimensionado, não-qualificado, sem qualquer recurso que apresente uma orientação. Não é mais aquele que conhecíamos até então, mesmo porque o ciberespaço chegou dissolvendo as certezas e as referências que a modernidade impunha, como o sentido de centro, evolução e polaridades. O que era dado como estável e infalível na modernidade, “no sentido daquelas grandes narrativas de razão, verdade, ciência, progresso e emancipação

⁴⁴ Entendo “tempo” nesse contexto como o instante em que se processa uma informação.

⁴⁵ VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 91.

⁴⁶ ARANTES, Priscila. *Em busca de uma nova estética ... e outros filigranas*. Documento disponível na [www: http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2014&cd_materia=692](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2014&cd_materia=692), junho, 2004.

universal”⁴⁷ se desestabiliza e sugere novos contornos para a pós-modernidade. Os conceitos, até então cômodos e que remetiam à idéia de linearidade, foram rapidamente substituídos pela multiplicidade de pontos de apoio, pontos de vista, como a descontinuidade nas leituras, a pluralidade de significações, a polifonia que traz consigo tantos ruídos geradores de outras significações. Tudo se dissolve e se fragmenta no tempo do ciberespaço.

A ciberespaço chegou e se impôs, imponente ao homem, que no final do século XX se viu diante de uma nova dimensão do tempo, e foi instigado a mudar a lente com que olhava para o mundo e para as coisas. Jean Baudrillard⁴⁸ assinala que a modernidade representou o fim das aparências e o desencantamento do mundo, e que a pós-modernidade, por sua vez, preconizou a destruição do sentido. Só para deixar uma ponta solta neste labirinto de Teseu, diria que a pós-modernidade, antes de anular os sentidos, mudou a maneira como eles são gerados e percebidos, pois, ao fragmentá-los, ela criou novas unidades portadoras de significados. O sentido já não é apenas aquele produzido pelo sujeito, como também pelo meio com que ele interage, nesse caso o digital. Olhando para a arte digital, percebe-se que ela se apresenta como uma linguagem que incorpora uma visão dinâmica e interativa do sentido. Ao apresentar novas simbolizações para o ser humano, o meio digital, o tempo virtual, propõe que a gente se repense e repense os significados de se viver e conviver, produzir e consumir, ser e estar no mundo contemporâneo.

A narração oral no meio digital é uma outra representação, uma organização híbrida em constante mutação. Não é fixa, nem autoritária. Em pouco tempo – que tempo? horas? minutos? segundos? O que verei não será mais a forma inicial, porque ela já foi desmontada e remontada e transformada numa narração que não é mais minha. Existem recursos oferecidos pelo sistema com os quais se pode fechar mais ou menos um programa (e, nesse caso, quanto mais se fecha o programa, mais se limita o usuário final), porém, é característica da rede essa vulnerabilidade a que estão sujeitas todas as obras artísticas que navegam nesse mar.

⁴⁷ EAGLETON, Terry. *Teoria Literária* – uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 316.

⁴⁸ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.

3.2.8 - Espaço

O espaço por onde se propaga a oralidade também marca uma aproximação entre os suportes. Em idos tempo, a transmissão de saberes ocorria em dois momentos e espaços distintos: o momento do trabalho e o momento do descanso. Martin-Barbero cita a *vigília* como um local popular para a leitura. As narrativas soavam nas colheitas, na lavagem de roupa. Na contemporaneidade não é muito diferente. Enquanto se trabalha diante do computador, abrem-se diante de nós páginas que não fazem parte da nossa previsão de leitura ou pesquisa, estabelecendo o imprevisível do sistema e, dessa forma, se apresentam as produções digitais. Ao mesmo tempo que trabalhamos, entramos em contato com as histórias que chegam de todo o mundo pela *www*. Não precisamos sair de casa para conhecer o que se produz no universo artístico. Acessamos museus, centros de pesquisa em arte digital, ouvimos os últimos lançamentos musicais, filmes que ainda não entraram em cartaz nas salas comerciais, revistas de literatura, quadrinhos, jogos. Podemos, inclusive, ouvir um narrador digital. Tudo isso enquanto trabalhamos: no computador.

Nos tempos da transmissão de saberes pela oralidade, o trabalho também constituía um momento de contato com práticas artísticas, sendo a narração uma delas. Segundo W. Benjamin,

narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas. Perde-se porque já não se tece e fia enquanto elas são escutadas. Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada. No momento em que o ritmo do trabalho o capturou, ele escuta histórias de tal maneira que o dom de narrá-las lhe advém espontaneamente. Assim, portanto, está constituída a rede em que se assenta o dom de narrar.⁴⁹

O espaço continua sendo o mesmo, ou seja, espaço do trabalho e espaço do lazer. O que muda são as mediações. Se partirmos para a análise do Projeto Re-Vivendo a Nossa Cultura (ver Anexos), veremos que as crianças trabalham no computador, se divertem fazendo arte com a máquina e asseguram o seu espaço de criação, de reconhecimento e manutenção

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 62.

das suas identidades. Apropriam-se da tecnologia digital para garantir a sobrevivência da dimensão do mítico. O espaço mediado pelo meio digital se torna a ligação entre realidades distintas e afirma a possível convivência entre o paradoxo modernidade e tradição. Não quero, com isso, postular a tecnologia como a única saída para um mundo melhor, antes disso, solicito a reflexão de Martín-Barbero, o qual alerta para os questionamentos levantados pelas novas tecnologias às identidades culturais. Por um lado elas poderiam propor uma fuga para o passado, para a noção de sentido de identidade na origem. Por outro, ele vê o escape para frente, a partir de uma lógica evolucionista e reducionista, que converte o que nos resta de identidade, em identidade “reflexa e negativa”, na qual o que nos constitui é o que nos falta, e nos faltaria justamente tecnologia para ingressarmos na modernidade.⁵⁰ Não precisamos da tecnologia para sentir. Ela é apenas o meio. De qualquer forma, acredito que dentro ou fora da rede, as histórias sempre vão depender da voz de um narrador, e que o espaço onde as histórias vão soar será sempre aquele disposto a recebê-las.

3.2.9 - Recepção

A recepção da narração é outro ponto a ser analisado, já que a própria produção de sentidos sofre a interferência do meio. E qual é o sentido para o receptor ouvir uma história pelo do meio digital? Se a narração em tempo presente estabelece significados a partir do corpo do narrador, e do entorno em que ele e o ouvinte estão envolvidos, no meio digital vamos encontrar uma produção de sentidos sendo construída não apenas por esses dois elementos, como também pela estrutura e organização do sistema, em que novos significantes, como o mouse, barra de ferramentas e barra de rolagem, dividem o espaço com outros signos já familiares, como palavras, imagens e sons.

Pensar narração oral no meio digital, quer dizer, antes de tudo, pensar em artes telemáticas, com todas as implicações que esta linguagem carrega. E, então, a pergunta a que se faz, quando se trata de poesia digital: “Que estéticas seriam ainda possíveis para as artes

⁵⁰ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. p. 266.

eletrônicas?”⁵¹, permanece aberta, quando se pensa em contar histórias na rede. Talvez seja o caso de produzir narrações performáticas em tempo real, trazendo a interatividade do narrador/receptor, pois assim efetivaríamos essa qualidade da narração. Voltando à minha pesquisa, que é a apresentação do conto no suporte do CD-ROM, posso dizer que ele resulta numa produção híbrida passível de muitos questionamentos, sendo um deles a interatividade, que não ocorre em tempo real, já que a criação foi congelada no CD.

Falar de recepção implica também pensar na produção de arte em meio digital como um trabalho de equipe, em que cada um faz uma leitura do que está sendo criado por todos, para poder criar a sua parte. Quase sempre estão envolvidos artista e programador do sistema. Acredito que são poucos os casos nos quais o artista domina também a linguagem da máquina. Na narração *in loco* eu dependia apenas de mim e do público, já na narração digital envolvo um grupo de criadores, composto por um programador, um organizador dos itens em forma de página (em inglês poderíamos usar o termo design, porém acho insuficiente para descrever o trabalho deste profissional, que mistura arte e tecnologia), um ilustrador/animador, músico. Porém, é uma equipe que trabalha isoladamente. A produção de um software que consiste desde a redação do texto, gravação do vídeo com o narrador do conto, animação deste vídeo, sonorização, mixagem desses elementos, configuração de páginas, até chegar à programação do sistema, traz consigo um componente de individualidade, pois tanto redação, como animação, como programação envolvem apenas o sujeito diante da sua máquina.

Na maioria das vezes, a recepção dessa história também é uma ação individual. O sujeito diante da máquina desfrutando de uma narração por meio do computador. O que pude observar a partir dos retornos de crianças que assistiram ao primeiro CD-ROM que produzi foi que as histórias mais procuradas e que geravam uma volta ao produto eram aquelas em que a narradora aparecia narrando. Já as histórias apenas com áudio e animação, ou ilustração, não provocavam tanto interesse. Dessa forma, concluí que a figura do contador de histórias continua sendo a ponte que une o ouvinte ao conto. Esteja ele ao vivo, na frente do ouvinte, ou na tela do computador é o personagem mágico capaz de propor uma viagem por mundos

⁵¹ SANTOS, Alckmar Luis dos. *Leitura de nós – Ciberespaço e literatura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 48.

nunca antes explorados. Porém, a narração digital propõe um distanciamento que a narração em corpo presente não prevê.⁵²

3.2.10 - Oral e escrito

Se falar de narração oral no meio digital ainda é pisar em terreno estranho, o mesmo não se pode dizer da narrativa escrita nesse meio, já que a mesma instigou diversos estudos, pesquisas e produções teóricas. Ao falar dessa materialidade no meio digital, Italo Calvino se lançou a criar analogias entre o pensamento humano e o suporte. Ele retrocedeu na linha do tempo e foi em busca dos diferentes olhares que já foram lançados para o pensamento, para concluir que aquele olhar romântico que via o pensamento como um movimento fluido e contínuo já é obsoleto, pois os estudos científicos comprovaram que o pensamento humano é um sistema complexo de combinações lógicas e desconstruídas.

Italo Calvino aponta as produções de texto no suporte digital funcionando num processo similar ao pensamento humano, já que nele estão assentadas a mesma fórmula de desconstrução. Basta pensar nos geradores automáticos de texto que comprovam que escrever é um processo combinatório entre os elementos dados. Assim como o pensamento humano, o meio digital também recorta, seleciona.

L'uomo sta cominciando a capire come si smonta e come si rimonta la più imprevedibile di tutte le sue macchine: il linguaggio. Il mondo d'oggi, rispetto a quello che circondava l'uomo primitivo, è molto più ricco di parole e di concetti e di

⁵² Ao apresentar um CD-ROM teste de lendas brasileiras para algumas crianças participantes de um projeto que atuei em 2004 (Raízes Brasileiras), pude observar que, num primeiro momento, há o estranhamento de me ver ao lado delas, ao mesmo tempo que me vêem no computador, deixando de ser eu para me transformar em outros personagens. Porém, em seguida, elas esquecem a presença da narradora e passam a se relacionar com a máquina, a interagir com falas carregadas de sentimentos diante do que é apresentado. No final da apresentação fica a dúvida: - Como você conseguiu fazer isso? E vem a solicitação: - Vamos ver de novo? Elas sabem que aquilo é uma simulação, mesmo assim se envolvem com a narração e pelas possibilidades interativas que o meio propõe.

segni; molto più complessi sono gli usi dei diversi livelli del linguaggio.⁵³

Italo Calvino continua sugerindo pensar literatura como um ato pensado e construído, pois

smontato e rimontato il processo della composizione letteraria, il momento decisivo della vita letteraria sarà la lettura. In questo senso, anche affidata alla macchina, la letteratura continuerà a essere un luogo privilegiato della coscienza umana, un'esplicitazione della potenzialità contenute nel sistema dei segni d'ogni società e d'ogni epoca: l'opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell'occhio che legge.⁵⁴

A narração oral no meio também segue esse mesmo esquema de construção, montagem e remontagem. Uma história produzida para o meio cibernético é tão alterada no seu percurso que jamais se reconhece a história primeira. Eu trabalho com um processo inicial que inclui a gravação e edição das minhas imagens (eu narrando), e é justamente o processo de edição dessa imagem que faz com que se crie uma nova história, que será contada inicialmente a partir do olhar de quem corta, cola e mixa o texto, imagens e sons; depois essa imagem é transformada pelo olhar do animador, do músico e, por fim, do programador que, de posse da linguagem digital, vai conduzir o olhar de quem assiste, que, por sua vez, poderá, dadas as configurações do sistema, recortar, colar, incluir, apagar, e assim criar uma quinta,

⁵³ CALVINO, I. Cibernética e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio). In. *Uma pietra sopra* – Discorsi di letteratura e società. Milano: Oscar Mondadori, 2002. p. 205.

“O homem está começando a entender como se desmonta e como se remonta a mais complicada e a mais imprevisível de todas as suas máquinas: a linguagem. O mundo de hoje, em relação àquele que envolvia o homem primitivo, é muito mais rico de palavras, de conceitos e de signos. Muito mais complexos são os usos dos diversos níveis da linguagem.”

⁵⁴ Op. cit. p. 209.

“desmontado e remontado o processo da composição literária, o momento decisivo da vida literária será a leitura. Neste sentido, confiada também à máquina, a literatura continuará a ser um lugar privilegiado da consciência humana, uma explicitação das potencialidades contidas no sistema de signos de cada sociedade e de cada época: a obra continuará a nascer, a ser julgada, a ser destruída ou continuamente renovada pelo contato do olho que lê.”

sexta história, estabelecendo conexões a partir das potencialidades do seu mundo interior, e dos sistemas de signos da sociedade e da época que ele vive.

Ainda que seja incipiente a produção de narração oral em CD-ROM, é prudente considerar que esse suporte pode estar com seus dias contados, pois já assistimos à sua substituição pelo DVD-ROM. Mas antes que nos apresseemos em mudar o formato, buscando a novidade proposta pela sociedade de consumo e se deixando levar por uma das marcas da contemporaneidade, a sedução pelo descartável, convém olhar não apenas o suporte, mas a produção artística que se apropria dele para ganhar vida, comunicar e fazer sentido. Ainda há muito a ser explorado na narração oral por meio do meio digital, muito *bits*, *bytes* e *megabytes* aguardando para se transformarem em puro encantamento, seja no CD-ROM, no DVD-ROM, seja na rede em tempo real.

E para concluir essas divagações internáuticas, gostaria de me apropriar de uma frase bem humorada de Janet H. Murray e fazê-la minha. “Fui fígada pelo fascínio de fazer a máquina burra cantar”⁵⁵, e acrescento, mas vou continuar contando história em tempo real.

⁵⁵ MURRAY, Janet .H. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

... E POR FIM

... o que tenho a dizer é que isso, que estamos chamando de contação de histórias, ainda vai dar muito que falar. A pesquisa nessa área está apenas começando e tenho observado um aumento significativo de pessoas interessadas nessa arte, seja como contador ou pesquisador. Nas faculdades de Letras e Educação há um considerável número de monografias sobre o tema. Os cursos para formação de contadores estão sempre lotados. A magia das histórias se espalha por todos os cantos.

Não há dúvidas de que a narração de histórias vai permanecer entre nós, encontrando na voz seu principal objeto, como foi outrora, para os trovadores medievais ou para os declamadores do início do século XX. Esse crescente interesse pelas narrações e seus narradores pode provocar o aumento da quantidade e diminuição da qualidade poética e da reflexão sobre o ato de contar histórias. Esse é um risco que ronda as produções em arte na contemporaneidade: ser absorvido pela sociedade de consumo e se tornar instrumento de coerção.

Por outro lado, podemos presenciar, a partir do ressurgimento da narração oral, um acréscimo no interesse pelos contos, sejam contemporâneos, sejam da tradição, pelos livros e pela leitura. É indubitável que esse comportamento compactua e facilita a construção de cidadania, estimulando o olhar crítico e poético do ser humano.

Seja onde for que as histórias soem, seja através de qualquer voz, seja qual for a formação do contador, elas chegam pra ficar. As histórias, venham elas da tradição ou da contemporaneidade, sempre serão bem-vindas, como são bem-vindos os contadores, sejam aqueles que narram a tradição, sejam aqueles que narram autores contemporâneos. Há espaço para todos: os que entendem as histórias como alimento para o espírito; os que vêem nas histórias uma forma de distração; aqueles que narram cantando e aqueles que narram dançando; velhos e moços; letrados e iletrados. Os contos estão aí, à espera de uma voz para torná-los matéria viva, significativa, transformadora.

O que fica de tudo isso é o reconhecimento do saudável hábito de contar histórias. Então, que venham os contadores e suas histórias.

Neste anexo vou apresentar duas histórias recolhidas da tradição oral e narradas por Ilva de Oliveira Ramos, 68 anos, contadora de histórias da Região Metropolitana de Curitiba. Pode-se observar, a partir da estrutura literária das histórias, que elas são uma composição mista, um hibridismo marcado pela fusão de várias referências. Também neste anexo o Projeto Re-vivendo a nossa cultura, uma mostragem do uso inteligente do meio digital no contexto pedagógico.

Anexo 1 - Joãozinho e Mariazinha

O casal tinha bastante filho, sabe? Ele fazia fogo no chão, assim, né? E sobrava dois filho, sobrava dois, né? Daquela roda, né? Daí o Joãozinho e a Marizinha, ele pegô e levô lá pro mato, disse:

- Vamo passeá comigo.

Daí eles foram, né? Eles eram criança, foram passeá com ele, daí ele disse:

- Fiquem aqui, lá no mato, eu vô ali, daí eu vô furar uma viera.

Viera é abelha, sabe, viera é abelha no pau, assim, que eles furam, corta o pau, né?

- Daí quando você escutar o barulho que eu teja cortando, vocês corra lá, que daí eu tô lá. Tá bom! E ele mentiu pras criança, daí ele foi, daí amarrou um purungo, lá em cima numa copa duma árvre e o purungo fazia: on dom on dom (faz a onomatopéia do vento), o vento né? (ela ri...) ... aí ... aí ... as crianças:

- Olha lá, o papai tá furando a viera.

Daí foram lá, né? Daí correram lá e não tinha nada, viram o porongo lá em cima, né? Daí viram uma fumacinha lá longe, daí foram lá, vê a fumacinha o que era, e era a véia assando biscoito no forno. Daí, eles disse assim ... daí o Joãozinho pegô um pedaço de pau assim, né? Cortô um gancho assim (faz o movimento do gancho) e enganchava o biscoitinho e puxava pelo chaminé. Dava pra Mariazinha comê e comia também, sabe? Daí a Mariazinha dava risada do jeito dele:

- Fique quieto que a véia vem atrás de nós. (narradora dá risada)

Mas que nada. Pegava o bescoitinho e puxava pela chaminé. Daí a Marizinha deu risada, gargalhada, e a véia viu eles, daí a véia disse:

- Venha aqui, venha aqui. Venha aqui que eu quero ... eu vou matá duas leitoa, e eu quero que vocês venha aqui.

Dai eles foro, ela fechô eles dentro de um caixão assim, dum negócio lá, fechô eles e dava biscoito pra eles, todo o dia, pra eles comê bastante, pra engordar.

Daí ela:

- Dá o minguinho, Joãozinho, quero ver se tá gordinho o teu minguinho.

Daí ele achô o rato, pegô o rato e deu o rabo do rato lá, pra ela. Daí ela disse:

- Ih! Tá magrinho, magrinho.

Daí todo dia dava o rabo do rato. Daí a irmã dele pegô e soltô o rato. A irmã dele era triste, ela que fazia (não se compreende...), soltô o rato. Daí ele disse:

- Ih! Agora vou ter que dá meu dedo mesmo.

Daí ele deu o minguinho, né ? A véia pediu, ele deu o minguinho, disse:

- Ih! Tá gordinho, gordinho. Então saia daí. Vamo buscá lenha, daí, bastante lenha, fazê um fogaréu aqui no chão pra mim matá a leitoa.

A leitoa era eles, que ela ia matá. Daí eles foram lá buscá lenha, daí viram uma velhinha lá, Nossa Senhora, eles encontraram a Nossa Senhora. Daí a Nossa Senhora disse assim:

- Onde é que cês vão meus netinho, meus filho. Daí ele disse assim:

- Nóis vâmo buscá lenha pra vovozinha, matá duas leitoa. Ela disse:

- Olha, meus filho, não é a leitoa que ela vai matá, é vocês. Vocês vão fazê um fogo bem grande. Ela vai mandá cês dançarem em volta. Vocês digam que ocês não sabem dançar, daí manda ela dançá primeiro, depois ocês dançam.

Daí ele mandô. Daí eles foram fizeram fogo. Daí quando tá fogo bem grande, ele mandô ela dançá, ela mandaram eles dançá, eles disseram:

- Nóis não sabemo, vovozinha, ensine nóis.

Foi dançá, empurraram ela no fogo, e ela caiu dentro das brasa, caiu nas brasa e estorô a cabeça dela. A velhinha, a Nossa Senhora, já pediu pra eles que arrebentasse a cabeça da véia e chamasse o Cocô-Rompe-Ferro. Um cachorro, um cachorro bem grande. A Virgem Maria pediu pra eles que quando estorasse a cabeça da velha chamasse o Cocô-Rompe-Ferro. Vinha um cachorro bem grandão. Daí quando arrebentasse um peito da velha pra chamar Cocô-Gigante, vinha um cachorro bem grande. Daí o outro peito, é Corta-Vento. Então chamava: Cocô-Corta-Vento, vinha um cachorro. Três cachorro, bem grande. E daí ele fez, né? Quando arrebentô a cabeça, chamo o Rompe-Ferro; daí rebentô o peito,

chamo o Gigante, rebentô o outro peito chamo o Corta-Vento, três cachorro bem grande. Daí ela deu três pão pra eles, três pão pra eles dá pro cachorro. Daí eles deram pra cada cachorro deram um pão, né? Daí, a véia morreu, assada, a véia disse:

- Água, meus neto.

- Azeite, minha vó.

Tocava azeite na veia. (muito riso)

- Água, meus neto.

- Azeite, minha vó.

E tocava azeite pra vó, pra pegá fogo na véia, né?

E ela gritava pros neto:

- Água, meus neto.

Pra jogarem água no fogo, e eles dizia:

- Azeite, minha vó.

Tocava azeite, né?

Daí ela ... daí eles saíro .. daí a véia morreu, né? Daí eles saíram ... daí saíram andando os dois, o Joãozinho e a Mariazinha. Chegaram lá numas altura, a Mariazinha disse que estava com sede. Mando o Joãozinho descê numa barroca bem funda pra pegá água pra ela, daí ele desceu. Pegô um cipó bem comprido e desceu pelo cipó. Daí disse:

- Ó, quando eu chegô lá, puxá o cipó você me suba eu.

E ela foi ruim, que ela era ruim, sabe? Daí ele desceu lá e daí ele sacode, sacode, ela não puxava ele. Passô o Caporo e levô ela embora.

(Quando indaguei o que era Caporo, Dona Ilva respondeu: - Não sei que que é também ... só sei que é Capora. Meu pai contava, não sei.)

Daí levô ela embora, daí os cachorro, os três cachorro foram cavocando, cavocando, fazendo uma valeta pra ele saí, pro Joãozinho saí. Soltaram o Joãozinho de lá. Daí ele saiu de lá, a irmã dele não tava. Saiu andando, encontrô uma moça, uma moça na bera do rio. Ela tava lá pra serpente comê ela. Porque tinha a cidade, e na cidade todo dia era sorteado um pra serpente comê, senão ela ia e matava todos na cidade, né? Daí ela ... daí ela foi ... daí ela ... ela disse:

- Vá embora, Joãozinho, vá embora que a Capora te pega (percebe o erro e conserta) a Capora não, a serpente.

- Não, ela não pega nada.

Fico dormindo, o folgado. Daí ele dormiu. Daí ela vinha vindo. A serpente vinha vindo, e ela chorô, e caiu lágrima no rosto dele, ele se acordô, disse:

- Por que ocê tá chorando?

Ela falô:

- Porque a serpente vem vindo, corre, vá embora.

Daí ele disse:

- Não.

Daí ele ficô lá, afiô as faca que ele tinha, os punhal, né? Afiô bem os punhal dele. Daí a serpente chegô, ele matô a serpente. Matô a serpente, e os cachorro também ajudaram a matá, porque era sete cabeça, né? Sete cabeça, a serpente né? Daí eles mataram, as sete cabeça. Daí mataram a serpente. Daí ela pegô, a moça, era princesa a moça, era filha do príncipe lá. Daí pegô e tirô sete ponta de língua, sete ponta de língua da serpente, amarrô num lencinho e deu pra ele. Pra ele guarda, sabe? Daí ele saiu, e ela foi embora. Ele queria que ela fosse, que ela fosse com ele, ela não quis i. Daí ele foi embora.

Daí chegô, achô Mariazinha. Achô Mariazinha, então, o Capora queria comê ele, queria matá ele, ele disse:

- Não, espere eu dá três grito, então, né?

Amarrô os cachorro. Daí ele mandô amarrá os cachorro. Amarrô os cachorro, né? e puseram um tufo no ovido dos cachorro. Daí, decidiu trepá numa árvore bem arta, e dá três grito.

- Daí você pode me matá.

Trepô naquela árvore bem arta e gritô:

- Cocô-Gigante

(A narradora utiliza recursos sonoros, esticando as palavras, como se gritasse para ser ouvida a muita distância.)

O cachorro tava com negócio no ovido, né? Não escutô.

- Cocô-Corta-Vento.

Gritô bem alto, né?

- Cocô-Rompe-Ferro.

Os cara dá umas chacoalhada na cabeça, disistiram tudo as tampa, né? Do ovido, e cortô a corrente, saíram correndo, foram lá, e daí ele desceu da árvre, e pegaram a Capora e mataro, os cachorro. Esfolaram o Capora. Porque o Capora chupava a arvre assim: Ushhhhh. (emite a onomatopéia do chupão). A arvre dergava, sabe? Quando Capora chupava a arvre. (Dona Ilva gargalha , diverte-se com a narrativa e justifica).

- Assim meu pai contava né. Dergava a arvre.

Daí ... daí os cachorro matáro o Capora que chego ali, né? Que tava chupando a arvre, eles mataro. E daí ele desceu da árvore, daí saiu andá.

Saiu, aí ... foi um preto chego lá, sabe? Um pretão, e pegô os sete toco de língua das serpente e pois num lenço e levo lá pro rei, sabe?

- Óie, seu rei, eu que matei a serpente. Disse:

- Ah, então você casa com ele.

- Não, mas não foi, papai, não foi este que matô, foi o Joãozinho. Foi um outro.

- Não, mas cê vai casá com ele, porque foi ele que matô a serpente.

Ele levô o sete toco de língua, né? (Ri) Daí ... bem .. daí fizeram o casamento, tudo, fizeram a janta, e não sei o que lá. Daí o primero prato de presente pra noiva, o cachorro pegô, do Joãozinho, pegô, levô. Só que prendero cachorro.

- Ah, este cachorro do Joãozinho!

Prendêro o cachorro. Foi outro cachorro, pegô outro prato dela, sabe?

- Sigam este cachorro aqui, que este é o cachorro do Joãozinho, ela disse, que ele matô a serpente.

Eles seguiram ele, daí não ... ele foi embora, perdêro. Daí o Rompe-Ferro era mais vivo, né? Pegaro o Rompe-ferro, pegô o outro prato da princesa, que fizeram, né? E levô embora. Daí andava um poquinho, parava. Andava um poquinho, parava. E eles foro seguindo ele e acharam o Joãozinho.

- Ah, você vai casá com a princesa, porque não sei o que, não sei o que.

- Não, mais eu não vô, tô sujo, não posso ir.

O rei mandô ropa pra ele, tudo né? Se arrumô bem, e foi. Daí ele:

- Ah, esse que matô a serpente!

E daí ela casô com ele, fizeram um belo dum casamento. E daí, sabe o que fizéro do preto? Pegaram três mula chucra, quatro mula chucra, amarraro a cabeça numa mula, perna na otra, braço na otra, era cinco mula, e a cabeça na outra. Amarraro tudo nos rabo das mula, e soltaro as mula. Atiçaram tudo ... o preto.

E daí (gargalha) ... Joãozinho tá vivendo até hoje que é uma beleza, o Joãozinho (gargalha muito).

Terminô a história.

Anexo 2 - Lundu

Uma vez um casal tinha três filha, e o pai foi pra cidade, aí uma incomendô um corte de vestido, otra incomendô um sapato e otra não incomendô nada, a Rosinha, né? Daí, ele foi pra cidade. Disse:

- Incomenda alguma coisa, minha filha.

- Não, papai, não vô incomendá nada.

Daí:

- Incomenda alguma coisa.

Daí ele pegô e ... ela disse assim:

- Então traga a fror mais bonita que achá, traga pra mim.

Aí ele foi pra cidade, comprô os presentes pras menina, e pra Rosinha ele viu uma flor na bera da estrada, muito lindo, um jardim lindo, lindo, lindo! Daí ele cortô uma rosa ... ele cortô uma rosa (Dona Ilva ri) ... mulher ... daí apareceu o Lundu, né?

O Lundu disse:

- Aaaaaiii! A dona desta rosa agora você tem de trazê aqui pra mim.

Aí ele foi pra casa muito triste, ficô triste, foi pra casa. Chegô em casa, daí entregô os presente das otra e falô p'a Rosinha:

- Oiá aqui, eu troxe esta flor que eu achei num jardim muito lindo, mas apareceu o Lundu e falô que, que ele, que eu tinha de levá você agora pra ele. Não, mas eu num vô te levá.

Ela disse:

- Não, papai, me leva que eu vô.

Daí ele levo a filha lá, dexô co'Lundu, e todo dia, então, tinha mesa arrumada, pra ela tomar café, daí desaparecia. Daí pra jantá, também pra almoçá e tudo. Era ... daí ela ficô lá co'Lundu , já tava acostumada co' Lundu, né? Daí ela pediu pra i passeá, vê os pai dela. Daí o Lundu disse:

- Pode i, mas ...

(Nesse momento uma visita pede licença para ir ao banheiro. Dona Ilva que dizia a fala do personagem, nesse exato momento: - Pode ir! Percebe a simultaneidade da ação entre real e ficção, e cai na gargalhada)

- Pode i (gargalha), mas só não esqueça de mim, porque se esquecê de mim eu morro.

Tá bom! Daí ela foi vê os pai dela, chego lá, quando cheguei se abraçasse não se esquece de mim (incompreensível) ... e foi uma irmã dela abraçá ela, empurrá pra tudo que é lado (a narradora desata a narrar com tanta velocidade que dificulta o entendimento da história), abraçaram ela, esqueceu do Lundu.

Aí ficô na sala dos pai dela, passô do dia, daí ela foi embora, lembrô:

- Ah, Lundu (intenção da lembrança). Foi embora. Lundu queria que morresse, porque ela já queria bem ele. Chego lá, tava tudo feia as flor, a casa tava suja e ela chamava:

- Lundu, Lundu ... (a narradora estica o Lundu e a sonoridade traz tristeza).

Daí ela foi, entrô lá, foi lá pro fundo do quintal e chamava o Lundu, daí o Lundu tava lá, quase morto, gemendo, gemendo, daí ela disse:

- Lundu, eu tô aqui, eu não esqueci de você, Lundu, não morra.

Daí, ele não morre ... daí ele vive ... ele ... disse:

- Ah, Rosinha, agora eu morro, você esqueceu de mim. Disse:

- Não esqueci.

- Só se você casá comigo.

Daí ela disse .. daí ela disse:

- Caso com você Lundu, caso com você.

Daí ele viveu, ficô coisa mais linda, as flor voltô tudo no normal, sabe? Ele era encantado, daí virô num príncipe coisa mais linda, e casô com ela. Daí no dia do casamento foi justo com as ... co aniversário do pai dela. Daí as irmã dela, convidô as irmã dela e tudo, né? Foram lá, chegaram lá no sótão, lá em cima, não quiseram ficá no casamento, ciúme da irmã. Daí ela casô com o Lundu e fizeram uma festa, bem linda, e as duas irmãs se jogaram lá de cima e morreram as duas, (dona Ilva solta gostosas gargalhadas) de ciúme das irmã. E daí terminô a história.

Entre gargalhadas, tanto da narradora como da platéia, Dona Ilva fala:

- Só que esqueci duma parte, agora que me alembrei ...

Alguém pergunta:

- Qual parte?

Ela responde:

- Não, mas agora já passô. Era no meio ... que eu esqueci de dizê que todo o dia o Lundu ia de noite lá:

- Rosinha, que casá comigo?

Ela dizia:

- Não, não quero, sai pra lá, sai pra lá, não quero.

Eu esqueci desta parte, sabe? E daí outra noite ele ia, o Lundu, o Lundu ia lá, né:

- Rosinha, você casa comigo?

- Não, não caso, não caso, sai pra lá.

De medo dele, ele era um bicho feio, o Lundu. Daí, depois ela, porque ele tava doente, daí ela disse que queria casá com ele.

Daí casô com ele, daí cabô a história!

Anexo 3 - Projeto Re-vivendo a nossa cultura ¹

Segmento desenvolvido a partir do CD-ROM “Contos e encantos dos 4 cantos do mundo” de autoria de Cléo Busatto

Quando falei que a criança deste início do século XXI se encontra envolvida num imaginário pontuado por produções mediadas pelas novas tecnologias, estava me referindo às crianças com as quais tive contato por meio de projetos desenvolvidos em parceria com ONGs e instituições públicas, como FAS - Fundação de Ação Social, da Prefeitura de Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, Leia Brasil e projetos de narrações de histórias pelo interior dos estados do Paraná, São Paulo e Santa Catarina. Posso falar com propriedade de Curitiba e do estado do Paraná. Todas as escolas da rede municipal estão interligadas pelo meio digital, como também as escolas da rede estadual e as bibliotecas públicas. Mas se as escolas já estão equipadas com laboratórios de informática, e os alunos têm acesso ao computador, e a rede www, isso por si só não garante o uso criativo do meio. Além de ter o equipamento, dever-se-ia saber o que fazer com ele.

Como não tenho acesso direto às crianças de outras regiões do Brasil, não posso generalizar a minha afirmação, dizendo que “todas as crianças brasileiras” deste início de século XXI têm acesso à linguagem digital. Mas posso falar de um projeto, ao qual estive diretamente ligada: Projeto Telemar Educação, o qual prevê a inclusão digital de crianças de faixas sociais C e D das regiões Norte, Nordeste e Sudeste do Brasil, e que foi desenvolvido pela Escola do Futuro, segmento da Pró-Reitoria de Pesquisa da USP-SP. Esse projeto abrangeu em torno de 60 municípios de 16 estados das regiões citadas, com índice de IDH abaixo do sugerido pela ONU. O CD-ROM “Contos e Encantos dos 4 Cantos do Mundo” foi usado como ferramenta pedagógica, como sensibilizador do projeto: “Re-vivendo a nossa cultura. Histórias e Lendas da Comunidade.” As histórias e lendas da

¹ Este projeto foi idealizado pela equipe LINCA da Escola do Futuro da USP e desenvolvido pelas escolas da Comunidade Virtual do Projeto Telemar Educação em parceria com as escolas da Comunidade Virtual Lusófona CLAVI. Brasil e Portugal - abril a junho de 2004.

comunidade circularam por meio da rede como páginas da Internet. As crianças recolheram contos junto à comunidade e produziram páginas inspiradas no CD-ROM citado. Em seguida, as páginas foram disponibilizadas na rede, promovendo a troca de informação, socialização e circulação da cultura local, por meio do suporte digital.

O projeto, que previu a aproximação de crianças de municípios distantes e de um outro país, com uma história de vida peculiar, serviu como veículo para a recuperação da auto-estima ao rever e reviver a cultura local. Essas crianças estavam inseridas num contexto contemporâneo, o qual auxiliou a construção da sua identidade. Nessa vivência com a rede, as suas experiências foram enriquecidas com a diversidade cultural que se instaurou no projeto, por meio das lendas registradas, das páginas criadas, do mergulho nesse universo e do intercâmbio de saber. Esse projeto atesta a possibilidade do uso inteligente e democrático da tecnologia. Segue o projeto elaborado pela equipe da Escola do Futuro:

RE-VIVENDO A NOSSA CULTURA

(processo da atividade lúdica educacional)

- histórias e lendas da nossa comunidade -

Ponto de Partida/ 2003 - Inspiração do Trabalho:

CD-ROM “Contos e encantos dos quatro cantos do mundo” de Cléo Busatto.

Montagem inicial da proposta da atividade em 4 etapas:

- I. Lendas daqui (na comunidade local)
- II. Lendas daqui e de lá (entre escolas do mesmo estado)
- III. Nossa Lenda. Nossa Cultura (entre escolas da mesma Região)

IV. Lendas da CVA (entre todas as escolas da CVA do PTE)

O projeto “*Re-vivendo a nossa cultura*” nasce da necessidade de veicular a cultura das comunidades locais do PTE, fazendo emergir os seus valores, crenças, instituições e práticas com o objetivo de assegurar a sobrevivência material e plenitude espiritual das mesmas.

Público-alvo:

Equipes de 20 alunos de 5.ªs e 6.ªs séries e um professor-orientador de Língua Portuguesa ou Artes.

Período:

De 26 de abril a 24 de junho de 2004.

Etapas:

- I. Lendas daqui
- II. Lendas daqui e de lá
- III. Lendas daqui e d’além mar

Estratégia: Interação virtual síncrona e assíncrona.

Sensibilização:

1. CD-ROM “**Contos e encantos dos quatro cantos do mundo**” de Cléo Busatto.
2. Apresentação ppt “Revivendo nossa cultura”.

Instrumentos:

Bate-papos nacionais e internacionais no Portal, e-mail, contatos pelo MSN, documentos em FTP e espaço de formação.

Portal e Site: Portal do PTE e site do CLAV Portugal.

Áreas do portal PTE: notícias, banner, enquete, bate-papo, espaço de formação, cultura viva-artes/ arte visual (desenho e quadrinhos), arte literária, prosa e verso, histórias e lendas.

FTP: espaço para publicação de documentos mais pesados.

Concurso de lendas promovido pela CLAV/Portugal.

Produto final:

CD-ROM ou livro com os trabalhos realizados no Brasil e em Portugal: textos originais, ilustrações, releituras em texto e imagem, jogos e links explicativos.

Apoio desejado:

Hospedagem das lendas e dos jogos no provedor da Escola do Futuro-USP.

Publicação impressa das lendas e ilustrações criadas pelas escolas do PTE e da CLAV.

Montagem de um CD-ROM de lendas e jogos.

Hospedagem em repositório de objetos de aprendizagem.

Mecanismos de gestão - 1:

Portal.

Bate-papo: encontros virtuais com professores orientadores, divulgação das etapas do projeto, esclarecimento de dúvidas, comunicação entre FML parceiros ou não, e ainda comunicação com formadores e coordenadora do CLAV/Portugal.

Planilhas e cronogramas das etapas, distribuição de parcerias entre as escolas participantes, estabelecimento de parceria de comunicação Brasil /Portugal.

Roteiros de orientação e detalhamento de etapas, orientação para utilização das ferramentas.

Mecanismos de gestão – 2:

Fases – 2

Publicação das produções das escolas relacionadas à 1.^a etapa (lendas e ilustrações) e envio por e-mail.

Lançamento do Concurso (CLAV) envolvendo Brasil-Portugal.

Elaboração de apresentação integrada das lendas e ilustrações e inserção em área de FTP na Internet.

Publicação no Site CLAV-Artes de todas as lendas e ilustrações do Brasil e Portugal: www.clavi.org/artes/histórias .

Produção e inserção da proposta da 3.^a etapa (releitura de obras de arte), cronograma, detalhamento, tabela de parcerias (por região) e textos informativos sobre a elaboração das atividades em parceria (duas escolas da mesma região).

Integração Portugal-Brasil com tabela de e-mails e endereços do MSN para troca de informações sobre as lendas portuguesas e brasileiras. Troca de e-mails entre os alunos para a continuidade da comunicação entre os participantes.

Seleção de lendas portuguesas (escolas PTE) e lendas brasileiras (escolas de Portugal) para a releitura em texto e imagem.

Fase-6

Escolas participantes –1

Escolas participantes - 2

Escolas participantes - 3

PTE-Brasil:

EEF Santa Luzia – Trairi/CE.

Unidade Escolar Árica Leal – Uruçuí/PI.

EMEI EF Ana Brito de Figueiredo – Santa Luzia/PB.

ETC Prof. Geralda Cruz – Areia Branca/RN.

EM Josué Passos – Ribeirópolis/SE.

E Pedro Tenório Raposo – Murici/AL.

EE Amâncio Juvêncio da Fonseca – Claro dos Poções/MG.

EE Alzira Ayres Pereira – Catas Altas/MG.

EM Professor Ewandro do Valle Moreira – Cantagalo/RJ.

EEF Prof. Darcy Ribeiro – Serra/ES.

EM Abel José Machado – Massambará/RJ.

EE Caetano de Oliveira (municipalizada – Mangaratiba/RJ.

EM Profª. Olga Teixeira de Oliveira – Duque de Caxias/RJ.

EEEFM Narceu de Paiva Filho – Ibiracú/ES.

Matriz transdisciplinar de exploração:

Depoimentos:

Mangaratiba/RJ

EE Caetano de Oliveira

Os vinte alunos e a professora de Língua Portuguesa Adriana Pimenta, da Escola Estadual Caetano de Oliveira, da cidade estão motivados e empenhados no projeto "Re-Vivendo Nossa Cultura".

Massambará/RJ

EM Abel José Machado

“É bom e interessante desenhar a lenda, é uma forma de mostrarmos melhor nosso local”.
Marciano.

“Interessante porque é uma forma de aprender diferente. Vou querer ver se esta fazenda é realmente assombrada!” Paula.

“Assim aprendemos e ficamos conhecendo um pouco das lendas da nossa comunidade, porque tem pessoas que não acreditam.” Patrícia Soares.

“É uma forma de aprendermos e com isso nossa curiosidade é despertada!” Leandro.

“Assim estamos preservando nossa cultura e a memória da nossa comunidade.” Patrícia Eveling.

Massambará/RJ

EM Abel José Machado

Gostamos muito de ler as lendas dos nossos amigos de Portugal, e mais ainda de falar com eles. Conseguimos falar com alguns alunos da escola primária de Calvete, perto da Figueira

da Foz, da professora Carla Azinhaga. Eles se apresentaram e foram muito simpáticos. Eram o Sérgio, a Sofia, a Sara, a Joana e a Carolina e tinham idade entre 8 aos 10 anos. Eles estavam na última aula de informática do ano, pois já estavam entrando de férias. Lá as férias de verão, as férias grandes, acontecem no meio do ano, porque estão no Hemisfério Norte, nossa professora explicou como funciona. Eles iam recontar uma lenda do Ceará, e nós contamos de um lugar chamado Fajão. Mesmo falando português achamos diferente o modo de eles falarem, pois utilizam algumas palavras que não conhecemos. Ficamos pensando que eles devem ter pensado o mesmo da gente!

Enviamos o e-mail da nossa escola para eles entrarem em contato com a gente quando voltarem a estudar. Estamos ansiosos por isso! Foi muito legal poder participar dessa atividade e conhecer novas pessoas!

Morros/MA

CEM Monsenhor Bacellar

“Gostei muito de ter participado desta tarefa, pois aprendemos a nos apaixonar pela cultura do nosso município.” Bianca Feitosa.

“Achei muito legal essa tarefa, a gente sente mais vontade em conhecer muito mais as histórias de nossa comunidade.” Erik Silva.

“Gostei demais de ter participado pela primeira vez das tarefas do PTE, foi muito legal.” Francenilson Silva.

“Estudava em outra escola e este ano foi fantástico, pois conheci o PTE e adorei participar desta tarefa, me ajudou a conhecer melhor a cidade e suas histórias.” Igor Feitosa.

“Esta tarefa foi muito boa, gostei muito, pois adoro lendas e ainda mais sendo de nossa cidade.” Marta Sousa.

“Foi a primeira vez que participei de uma tarefa desse modo, pois na escola onde eu estudava não era assim, gosto muito da Internet.” Aldeane Santana.

“Brincava muito na escola e não ligava para os estudos, hoje, com o laboratório de informática, eu adoro participar das tarefas e estudar bastante.” Steverson Muniz.

“Gostei muito de ter participado, gosto muito de saber de histórias e gostei de saber a da nossa cidade.” Gilmar Santos.

“A história da nossa cidade deve ser estudada e o PTE ajuda nisto.” Andréia Amaral.

“Conhecer as histórias da nossa cidade foi muito legal, pois aprendemos a contar para os turistas que chegam em nossa cidade.” Amanda Moraes.

“Gosto muito de ler, e ensinar as crianças a lerem histórias de nossa cidade é muito importante.” Felipe Araújo.

“Gostei muito de saber algumas histórias de nossa cidade, conhecer a origem dela é muito legal.” Guizella Chagas.

“As lendas são muito importantes, em vez de contar lendas de outros lugares, contamos a da nossa cidade para as crianças.” Maiara Barbosa.

Fortaleza/CE

EM Dona Marieta Cals

“Foi uma animação geral o dia de desenhar a lenda. O grupo foi levado até a biblioteca onde a lenda foi lida para que imaginassem os personagens e cenários. Foi distribuído o material: lápis de cor, de cera, canetinhas e papel. Cada aluno escolheu o material de sua preferência. Foi muito lindo ver a concentração e a devoção daqueles que têm o desenho como arte, e como temos alunos com aptidão para desenhar!

Na biblioteca, ficamos com a FML Gleume e a orientadora educacional Socorro observando o desempenho e orgulho com que os alunos exibiam sua arte. Os desenhos ficaram tão bons que infelizmente tínhamos que escolher apenas um para publicar. Fizemos uma votação entre os alunos, os professores e as orientadoras educacionais. Como uma maneira de valorizar o trabalho dos alunos, publicamos os outros desenhos em cultura viva - quadrinhos. Confirmam!”

Duque de Caxias/RJ

EEM Profª. Olga Teixeira

“Nossos alunos entrevistam moradores dos arredores da escola, pesquisando lendas para o "Revivendo". Curiosidade aguçada e bloquinho na mão, partiram em direção à Paróquia Santa Terezinha, em busca de uma lenda sobre um Cemitério de Índios que teria existido no local antes da construção da Igreja, tornando-a alvo de histórias sobrenaturais. Conversaram com o padre e consultaram o "Livro de Tombo" da Paróquia. Ouviram e

registraram várias versões de moradores antigos e estão, agora, animadíssimos, na fase de reescritura da lenda.”

“Foi um grande prazer participar dessa primeira etapa do Revivendo. Parablenzo-os pela excelência da proposta.” Luciana Capita.

“A professora Luciana chamou a gente para nos mostrar sobre o projeto Revivendo a Nossa Cultura do PTE na sala de informática. Ela nos mostrou uma apresentação de slides muito interessante, pois mostrava várias obras de pintores importantes sobre cultura e lendas e também o significado de várias palavras. Gostei muito.”

“Neste projeto da sala de informática com a professora Luciana, nós primeiro conversamos sobre o que seria o projeto e depois fizemos uma pesquisa na Internet sobre Duque de Caxias. Fomos no Google e no site do IHAP, que falam sobre a nossa cidade. Assistimos a uma apresentação no computador que estava na página do portal do projeto Telemar e depois um CD muito legal que contava várias lendas dos 4 cantos do mundo (Norte, Sul, Leste e Oeste). Nós vimos também numa apresentação a diferença entre lenda e mito, o significado da palavra Ceará, a palavra Jericoacoara, que tem origem indígena do Tupi-guarani e outras palavras mais.

Depois nós visitamos e fotografamos a igreja Santa Terezinha, entrevistamos os moradores, o padre, o zelador, vimos um livro muito antigo de quando a igreja foi fundada, tudo para a gente pesquisar sobre a lenda de que aquela igreja tinha sido um cemitério de índios. Uns contam que foi, mas outros dizem que não. Também assistimos a uma fita de vídeo falando sobre Duque de Caxias. Nós juntamos tudo o que nós pesquisamos e fizemos uma história com desenhos, a lenda da igreja que já foi um cemitério de índios. A minha pesquisa termina aqui com este diário. Adorei ter feito este trabalho, pois saímos um pouco da sala de aula e conhecemos mais sobre o lugar em que vivemos .Valeu!” Vanessa Dovia.

(...) “A gente anotava tudo. A gente parecia jornalista.” Livia da Costa.

Caetés-PE

EM Monsenhor Anchieta Callou

“Com a iniciativa da professora Andréia Cristina de atuar juntamente com os alunos nesta atividade enriquecedora, que é Revivendo Nossa Cultura, deu-se início ao resgate de lendas e contos do município, tendo como a mais interessante a “Lenda do Motoqueiro”, em que

os alunos demonstraram o maior interesse em resgatá-la, por já ser do conhecimento dos mesmos, chegamos à conclusão de que seria muito mais gratificante para eles pesquisarem e recontarem a mesma em prosa, e foi o que aconteceu, todos ficaram eufóricos, o que fez com que a atividade fosse realizada com satisfação.

Para resgatar essa lenda, professora e alunos passaram a pesquisar mais a fundo sobre os acontecimentos desta época, por meio de pesquisa de campo, na qual foram entrevistadas pessoas que moravam na região como: pais, avós, tios, vizinhos e pessoas que tinham contato com a família do "motoqueiro." Quando começaram a ir mais a fundo nesta lenda, foi muito engraçado, pois alguns ficaram com medo do tal motoqueiro. O que foi mais gratificante foi, ao concluí-la, ver como os alunos se empenharam em realizá-la e a satisfação demonstrada pelos mesmos ao verem o seu trabalho sendo concluído, e como é gratificante você perceber que coisas tão simples fazem com que as pessoas percebam como é importante conhecer coisas de sua terra, a sua própria cultura, que muitas vezes é esquecida. Ao término, alunos e professores sentiram-se realizados e muito gratos pela oportunidade de elaborar um trabalho tão especial como este, de resgatar lendas do município, o que fez com que despertassem sua curiosidade pela cultura local.”

Gongogi/BA

CM Roque Rocha Monteiro

“Nós simplesmente amamos e abraçamos o projeto por saber que estaríamos resgatando nossa cultura, tão esquecida por muitos. Fomos pra rua coletar relatos de moradores antigos e ficamos encantados com os depoimentos, com as experiências adquiridas, ficou bem mais fácil de desenvolvermos nossas atividades. Foram várias lendas, porém a que nos chamou mais atenção e foi escolhida por todos do grupo chama-se: A lenda da mulher porco-espinho. Conseguimos os nossos objetivos e o melhor disso tudo foi o interesse e a integração do grupo. Em nome do grupo, queremos parabenizar a todos que tiveram essa brilhante iniciativa de resgatar a nossa cultura. Valeu!” Timna Silva (6.^a série) e Vitória Regina (5.^a série).

Santa Bárbara/PA

EEF Escola Santa Bárbara

Agradecemos a vocês com suas idéias maravilhosas, acabamos resgatando tanta coisa boa sobre nossa própria cultura que não conhecíamos e o entusiasmo de nossos alunos acabou nos contagiando também. Por isso ficamos felizes em fazer parte da família Escola do Futuro. Um abraço!

Uruçui/PI

Unidade Escolar Árica Leal

“Inicialmente assistimos ao CD-ROM “Contos e encantos dos quatro cantos do mundo”, que deixou todos nós fascinados, pois as histórias eram muito legais, fizemos os jogos, vimos significados das palavras desconhecidas sobre lendas e então começamos a fazer pesquisas sobre o assunto. Depois, os alunos procuraram pessoas que soubessem contar as lendas e as ouvimos para poder dizer à professora Delzenir e à FML Valdenice, que, juntas, incluíram no Projeto “Re-vivendo a nossa cultura”.

“Foi engraçado, pois no início, as pessoas perguntadas ficavam com medo do que podia acontecer se colocasse os nomes delas. Os alunos trouxeram as lendas contadas pelas pessoas mais velhas e sábias.” Reizinha (6.^a B).

“...foram de casa em casa perguntar sobre lendas. Alguém os indicou para ir à casa de dona Francisca e, chegando lá, ela contou uma lenda que fez parte das outras já contadas.” – Eliane (6.^a B).

“Eu entendi que é muito importante a gente pesquisar sobre lendas. Pensava que tudo era uma simples brincadeira, mais não é. Eu achei muito interessante o CD que vi com várias lendas.” Florizete (5.^a B).

Enquete Re-Vivendo:

Período de atuação: de 22/04 a 26/06

Chamada:

- O que você considera mais importante quando trabalha mitos e lendas na escola?

Itens da enquete:

O treino dos alunos em investigação e pesquisa de elementos culturais.

O aumento do conhecimento dos alunos sobre mitos e lendas da sua cultura.

A condução dos alunos para a descoberta e apropriação dos elementos culturais de sua comunidade.

O reconhecimento da própria identidade dos alunos, por meio do conhecimento da cultura em que se encontra inserido.

O fortalecimento da identidade da comunidade, por meio do conhecimento dos elementos culturais.

Itens reduzidos:

Treino em investigação e pesquisa.

Enriquecimento cultural dos alunos.

Descoberta da cultura da sua comunidade.

Reconhecimento da própria identidade.

Fortalecimento da identidade comunitária.

Resultado da enquete

Última leitura - Nº XX - total 202 votos.

Exemplo de uma produção em parceria:

A lenda de mão de luva.

O rei e a rainha.

Bingo da lenda de mão de luva.

Perguntas do bingo:

Qual o interesse de D. Maria na abdicação de D. José I?

Qual era a atividade de Mão de Luva?

Nobre que foi deportado de Portugal?

Apelido do Nobre Manoel Henriques?

Paixão de Manoel Henriques?

Por que Manoel Henriques foi deportado de Portugal?

Pai da grande paixão de Manoel Henriques?

O que a amada de Manoel Henriques lhe entregou quando partiu de Portugal?

Nome do local onde Mão de Luva foi preso?

Qual o significado da luva?

Continente para o qual Mão de Luva foi deportado?

Que barulho denunciou o bando de Mão de Luva, que era procurado pelos soldados?

Por onde Manoel Henriques iniciou sua caminhada ao chegar ao Brasil?

Quem denunciou Mão de Luva em troca da liberdade?

Ao iniciar sua caminhada em Minas Gerais, qual o rio que Manoel Henriques atravessou?

Qual era o principal objetivo de Mão de Luva em nosso País?

A lenda do Mestre Álvaro e Moxuara

Conta-se que há muito tempo, uma belíssima princesa indígena e um belo jovem índio, guerreiro de uma tribo inimiga, apaixonaram-se perdidamente. Aumentou por isso a rivalidade entre as tribos. O cacique, pai da princesa, ficou muito zangado quando soube do romance de sua filha com o inimigo. Ordenou que o feiticeiro de sua tribo perguntasse aos oráculos se o amor dos dois era sincero. Os oráculos responderam que o amor entre eles era mais do que sincero, era eterno. Em consequência disso, foram estabelecidas rigorosas divisas entre as terras ocupadas pelas duas tribos, terras dos atuais municípios de Cariacica e Serra. Desesperado, o cacique ordenou que seus melhores guerreiros cercassem a tribo, não deixando o guerreiro inimigo encontrar-se com sua filha.

No entanto, não há amor sem esperança, e como o jovem índio amava muito a princesa, esperou. Numa tarde, ele encontrou na floresta uma ave misteriosa. Ele a seguiu até o alto de uma colina. Logo em seguida, a ave alçou vôo para a tribo da princesa, conduzindo-a até outra colina, próxima de sua tribo. Os dois, então, podiam se ver. Então, a índia cantava e a delícia de sua voz chegava ao eleito do seu coração. Continuaram, assim, se vendo todos os dias.

Um dia o malvado cacique ficou sabendo que sua filha continuava se encontrando com o inimigo. Furioso, ele ordenou que o feiticeiro transformasse os dois apaixonados em pedras quando se encontrassem novamente. Além disso, mandou transformar a ave numa bola de fogo. Assim aconteceu. No dia seguinte, a princesa índia e o jovem guerreiro foram transformados em rochas. O cacique e o feiticeiro não sabiam que a ave misteriosa era uma

fada encantada. A ave amiga, transformada em uma bola de fogo, serve, desde então, de mensageira entre os dois apaixonados, e, com uma mágica, faz com que uma vez por ano, na noite de São João, os dois tomem forma humana e, de modo invisível, se encontrem. As tribos não mais existem, entretanto, o jovem guerreiro, o monte Mestre Álvaro na Serra, e a bela índia, Moxuara, em Cariacica, continuam lá como o verdadeiro amor: eternos. É o motivo porque – diz a tradição – na noite de São João uma Bola-de-Fogo passa, no céu, e vai do Moxuara ao Mestre Álvaro e vice-versa. É a viagem do fogo, a descrever no espaço, a eternidade do amor.

BIBLIOGRAFIA PESQUISADA

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Os Pensadores*. Trad. José Lino Grünnewald . 2ª ed. SP: Abril Cultural, 1983.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. 9ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977.

BUSATTO, Cléo. *Contos e encantos dos 4 cantos do mundo*. CD-ROM. Curitiba: 2001.

CALVINO, Italo. *Uma pietra sopra – Discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori, 2002.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio - Lições americanas*. Trad. Ivo barroso. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Fiabe Italiane*. Torino/Itália: Giulio Einaudi Editore, 1956.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priori . Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva . 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COLL, Agustí Nicolau. *Educação e transdisciplinaridade II*. São Paulo: Triom, 2003.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. Mídia, Cultura e Revolução. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Trad. Maria José Semião e Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, Lda, 1996.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueotipologia geral*. Trad. Hélder Coutinho. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. Renée Eve Levié. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- EAGLETON, Terry. *Teoria Literária – uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. (Org.). *Oralidade no Pantanal: vozes e saberes na pesquisa de campo*. In: *Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: Eduel, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GARCERÁ, Jorge E. Olaya. *Unicuento – Um sueño hecho palabra*. Cali: Universidad Santiago de Cali, 2002.
- GALEANO, Eduardo. *Nascimentos - Memórias do fogo*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio e Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____. *As palavras andantes*. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- GIRARDELLO, Gilka (Org.). *Baú e chaves da narração de histórias*. Florianópolis: SESC SC, 2004.
- HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia*. Trad. Ordep José Serra. São Paulo: Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JUNG, Carl-Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 18ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- LANGDON, Éster J. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. In: *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, nº 12, dezembro de 1999.

- MACHADO, Regina. *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Trad. Albert M. Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MARI, Alberto. *Fiabe popolari italiane – Nord*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1994.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – Comunicação, cultura e hegemonia*. Prefácio de Néstor García Canclini. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MURRAY, Janet H. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. Trad. Elissa Khoury Daher e Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Leitura de nós – Ciberespaço e literatura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de mitologia greco-romana*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Trad. Paulo Roberto Pires. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Na rede:

- ARANTES, Priscila. *Em busca de uma nova estética ... e outros filigranas*.
http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2014&cd_materia=692 . São Paulo: junho, 2004.
- INSTITUTO SÓCIO-AMBIENTAL.
<http://www.socioambiental.org/pib/portugues/indenos/yanomami.shtm#t1> - 08/05/2004.

LAJOLO, Marisa e ABREU, Márcia. (Coordenação). *Projeto Memória de Leitura* - www.unicamp.br/iel. Coordenado pelas professoras Marisa Lajolo e Márcia Abreu. Campinas, UNICAMP – maio, 2004.

MELLO, Maria de F . *Cronosformação*. <http://www.cetrans.com.br/generico.aspx>, setembro, 2004.